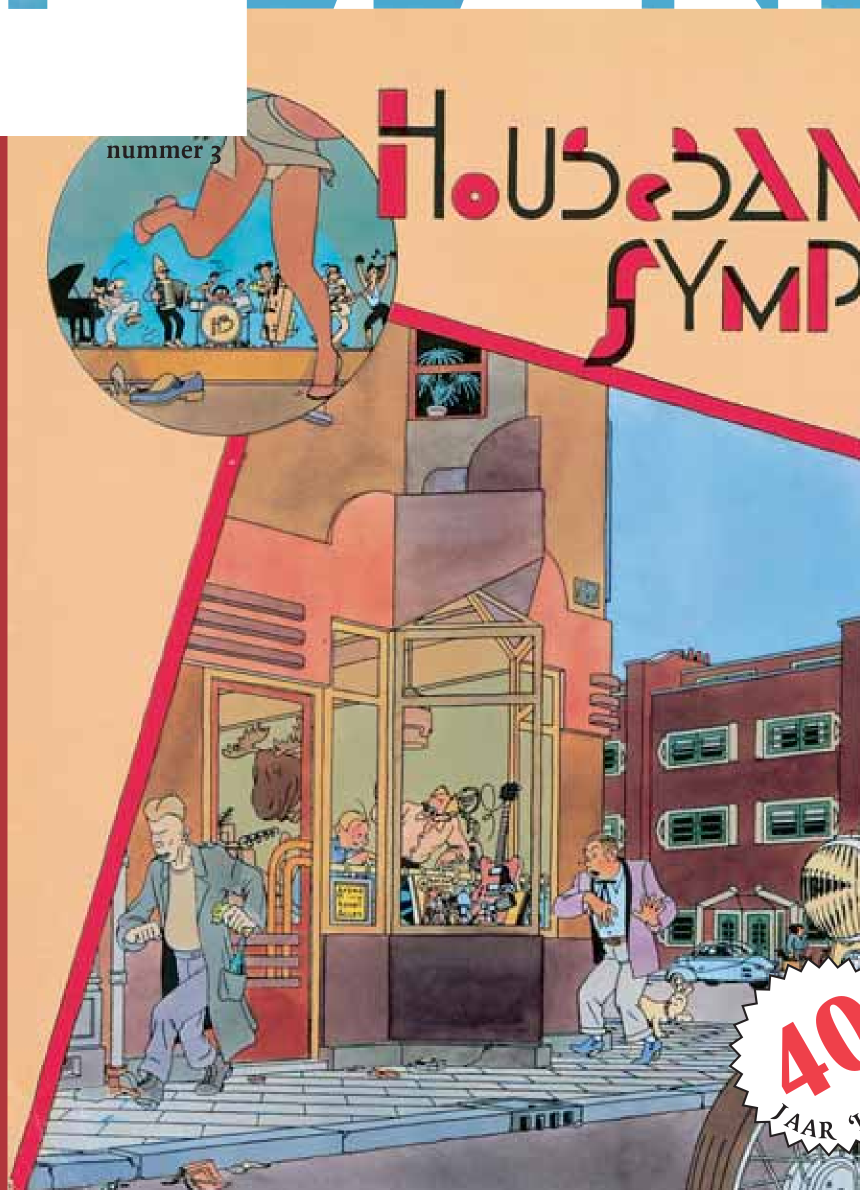
HOLLAND

nummer 3



40 JAAR HOLLAND

Historisch Tijdschrift

Holland, Historisch Tijdschrift

Holland, Historisch Tijdschrift is een driemaandelijkse uitgave van de Historische Vereniging Holland, die voorts *Holland, Archeologische Kroniek* en de reeks *Hollandse Studiën* uitgeeft. De uitgaven komen tot stand mede dankzij financiële steun van de Stichting Regionale Geschiedbeoefening Noord-Holland en het project Regionale Geschiedbeoefening Zuid-Holland. *Holland, Historisch Tijdschrift* en *Archeologische Kroniek* worden kosteloos aan de leden toegezonden. Voor de *Hollandse Studiën* gelden speciale ledenprijzen/ledenkortingen.

Kopij voor *Holland, Historisch Tijdschrift* en *Hollandse Studiën* moet conform de richtlijnen van de redactie voor stijl, notenapparaat en dergelijke in tweevoud worden ingediend bij de redactiesecretaris van Holland, dhr. J. Zuijderduijn, Jan Luykenlaan 161, 2332 DA Leiden, hollandhistorischtijdschrift@hotmail.com. De richtlijnen van de redactie zijn verkrijgbaar bij de redactiesecretaris, of kunnen worden geraadpleegd op de website: www. verenigingholland.nl. Publicaties ter bespreking of aankondiging in *Holland* gaarne zenden aan de boekenredacteur: mevr. M.C.F. van Drunen, Nederlands Instituut voor Militaire Historie, Postbus 90701, 2509 LS Den Haag, mcf.v.drunen@mindef.nl.

Historische Vereniging Holland
De Historische Vereniging Holland stelt zich ten doel de beoefening van de geschiedenis van Noord- en Zuid-Holland en de kennis van en belangstelling voor de geschiedenis van Holland onder een breed publiek te bevorderen.

Secretariaat en ledenadministratie: Historische Vereniging Holland, Postbus 2260, 1200 CG Hilversum, e-mail: hollandleden@verloren.nl, telefoon: 035-6859856 (Uitgeverij Verloren).
Contributie: € 30,– per kalenderjaar, na ontvangst van een contributienota te storten op bankrekening 59.03.46.075 (ABN-AMRO Bank) t.n.v. Historische Vereniging Holland Ledenadministratie te Hilversum.
Nieuwe leden krijgen kosteloos de in dat jaar reeds verschenen nummers van het tijdschrift *Holland* toegezonden.
Losse nummers: €7,50, dubbele nummers €15,–, vermeerderd met €1,50 administratiekosten voor een enkel nummer, €2,50 voor meerdere nummers of voor een dubbel nummer. Losse nummers kunnen worden besteld door overmaking van het verschuldigde bedrag op postgirorekening nr. 3593767 ten name van de penningmeester van de Historische Vereniging Holland, afd. verkoop publicaties te Haarlem, onder vermelding van het gewenste.
Hollandse Studiën: delen in de serie *Hollandse Studiën* en het *Apparaat voor de geschiedenis van Holland* kunnen op dezelfde wijze worden besteld als losse nummers van Holland. Gegevens over de publicaties van de Vereniging zijn regelmatig te vinden in de rubriek 'Verkrijgbaar via Holland' achterin het tijdschrift.

Foto omslag:
Hoes van *Sympatico* van de Houseband uit Amsterdam, 1977. 'De hoezen die Joost Swarte heeft gemaakt, zijn altijd goed. Omdat het Joost Swarte is', aldus Henk Hofstede van de Nits. Zie het artikel over Hollandse hoezen in dit themanummer. Foto overgenomen (met toestemming) uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo.

ISSN 0166-2511, ISBN 978-70403-58-4

Carin Gaemers

Tijdingen

'Wat vroeger tegen later zei'[1]
De moeizame verhouding tussen geschiedwetenschap, musicologie en erfgoedbeleid

Dit voorjaar besloot de Rotterdamse Deelgemeente Kralingen €15.000,– bij te dragen aan een monument voor het eerste grote popfestival op Hollandse bodem dat in juni 1970 plaatsvond in het Kralingse Bos (afb. 1). Hetzelfde festival kreeg een venster in de Nederpopcanon, *het vlaggenschip van een reeks activiteiten ter gelegenheid van het vijftigjarig jubileum van de Nederlandse Popmuziek. Terwijl de belangstelling voor het vaderlandse muziekverleden toeneemt, lukt het maar niet om de zorg voor het muzikale erfgoed goed te coördineren.* Tijdingen *vraagt zich af waarom een multidisciplinaire benadering van de muziekgeschiedenis in Holland zo traag op gang komt en verkent het onderzoeksgebied dat historici en musicologen daarbij angstvallig mijden: de popmuziek.*

Het thema

Toen veertig jaar geleden de eerste editie van *Historisch Tijdschrift Holland* verscheen, hield de geschiedwetenschap zich vooral bezig met politiek, oorlog, vorstenhuizen en zeer markante personen uit het verleden. Sindsdien zijn methoden en technieken voor onderzoek uitgebreid en verfijnd, werd het areaal aan onderzoeksthema's verbreed en ontstonden nieuwe disciplines. Eén ding is zeker: veranderingen en vernieuwingen binnen de geschiedwetenschap zijn op zijn minst voor een deel de vrucht van de wisselwerking met verwante vakgebieden. Historici hebben geleerd dat het goed is om regelmatig over de schutting te kijken.

Voor *Historisch Tijdschrift Holland* was dat aanleiding om in haar jubileumjaar de aandacht te richten op een onderzoeksgebied waar die multidisciplinaire samenwerking maar niet goed op gang wil komen: de muziek. In 2001 verscheen het naar inhoud en omvang monumentale overzichtswerk *Een muziekgeschiedenis van de Nederlanden.*[2] Onder auspiciën van het Meertens Instituut en de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis selecteerde Louis Grijp samen met een multidisciplinaire kernredactie 126 historische muziekmomenten die representatief zijn voor een bijzonder thema, een opmerkelijk fenomeen of een ontwikkeling in de geschiedenis van de muziek in Nederland en Vlaanderen gedurende de afgelopen 2000 jaar. Binnen deze bewust gekozen brede benadering kwamen alle belangrijke genres aan bod en werd steeds een verband gelegd met de sociale en culturele context. Vooralsnog heeft dit geslaagde voorbeeld van een vakgrensoverschrijdende aanpak echter nauwelijks navolging ondervonden. *Historisch Tijdschrift Holland* vindt dat een gemiste kans en wil laten zien dat het grensvlak van muziek en geschiedenis alleen al binnen de geografische begrenzing van de beide Hollandse provincies een breed scala aan mogelijkheden biedt. Dit jubile-



Afb. 1 Het eerste grote popfestival in Nederland vond plaats in het Kralingsebos in Rotterdam op 26, 27 en 28 juni 1970. Foto: Muziek Centrum Nederland.

umnummer bevat dan ook artikelen over de relatie tussen de geschiedenis van muziek in Holland en uiteenlopende onderzoeksthema's als film, theater, vormgeving, boekversiering, maatschappelijke veranderingen en politiek.

Van marginaal naar verheven

De moeizame verhouding tussen musicologie en geschiedwetenschap is vrijwel rechtstreeks te herleiden tot een radicale omslag in de opvattingen over de plaats van muziek binnen de kunsten aan het einde van de 19de eeuw. Tot dan toe werd muziek niet als een op zichzelf staande kunstvorm beschouwd. Ware kunst was een getrouwe afbeelding van de zichtbare of – in navolging van Plato – van de ideale werkelijkheid. Omdat muziek in tegenstelling tot de veel hoger aangeslagen beeldende kunsten geen getrouwe representatie van de werkelijkheid kon voortbrengen, kreeg deze uitingsvorm een marginale plaats binnen het domein van de kunsten toebedeeld. Niet dat aan muziek geen enkele waarde werd gehecht. Integendeel, muziek vervulde diverse maatschappelijke functies en was ingebed in het dagelijkse leven. Maar het was geen 'kunst' en als zodanig geen onderwerp voor analytische of theoretische beschouwingen.

Voor de middeleeuwer stond kunst in principe in dienst van de religie en ook muziek moest aan deze exclusieve esthetische norm voldoen. Hoewel het aandeel van de wereldlijke muziek in het culturele leven vanaf de Renaissance aanzienlijk groeide, had dit geen gevolgen voor de positie in de hiërarchie der kunsten. Wereldlijke muziek werd gezien als verstrooiing, ongeacht de kwaliteit van de compositie of de vaardigheid van de vertolker. Op inhoudelijk gebied was echter wel degelijk sprake van een belangrijke verandering. Rond 1600 verschoof het zwaartepunt van vocaal naar instrumentaal, met verstrekkende gevolgen voor zowel compositorische technieken als uitvoeringspraktijk. Muziek werd complexer en de emotionele zeggingskracht groeide.

Nadat de verlichting het primaat van de religie in het westerse denken en handelen had doorbroken, ontstond ruimte voor andere opvattingen over kunst waarbij de directe relatie tussen waardering en functie werd verbroken. Dit maakte de weg vrij voor de kunstenaar als autonome schepper, die niet langer economisch en inhoudelijk afhankelijk hoefde te zijn van opdrachtgevers. Tot dan toe was de scheidslijn tussen kunstenaar en ambachtsman vaag geweest (afb. 2). Nu de kunstenaar als scheppend genie werd gezien, nam dit onderscheid toe en ontstond een scherpe scheidslijn tussen 'hoge' en 'lage' kunst. Echte kunst werd aangemerkt als voeding voor de geest en diende aan te zetten tot contemplatie. 'Lage' kunst was niet meer dan vermaak voor het ongeoefend oog en oor.

Binnen alle kunstvormen bracht het uitgangspunt 'l'art pour l'art' gedurende de 19de eeuw verreikende veranderingen teweeg, maar voor de muziek waren de gevolgen het meest ingrijpend. De herdefinitie als zelfstandige kunstuiting met een eigen identiteit verhoogde de intrinsieke waarde en muziek promoveerde van dienstbaar, functioneel en relatief onbelangrijk tot de meest verhevene onder de kunsten. Schopenhauer – de bekendste pleitbezorger van deze visie – betoogde dat van alle kunstvormen de muziek de zuiverste uitdrukking kon geven aan het hele spectrum aan menselijke emoties. Voor het eerst werd de componist hoger gewaardeerd dan de uitvoerende muzikant. De grootste evocatieve zeggingskracht werd in toenemende mate toegeschreven aan composities die zich – in tegenstelling tot functionele muziek – onttrokken aan alle niet-muzikale wetmatigheden en beperkingen. Deze zogenaamde 'absolute muziek' gold als de meest sublieme kunstzinnige representatie van 'het ware, het schone en het goede'.

Muziek en wetenschap

De nieuwe positie binnen het domein van de kunsten bracht met zich mee dat muziek vanaf het einde van de 19de eeuw een onderwerp werd van academische studie, waarbij de visie op muziek als autonome kunstuiting werd gekoppeld aan de filosofische analytische traditie. Aanvankelijk hield de muziekwetenschap zich hoofdzakelijk bezig met de ontwikkelingsgeschiedenis van de westerse kunstmuziek vanuit lineair perspectief. Daartoe werden historische partituren verzameld, geconserveerd en gepubliceerd, in Nederland bijvoorbeeld door de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Voor de wetenschappelijke analyse van afzonderlijke muzikale werken construeerden musicologen een methodologisch kader met herhaalbaarheid als leidend principe. Aan die voorwaarde kon alleen in notenschrift vastgelegde muziek voldoen.



Afb. 2 Zie kleurkatern.



Afb. 3 *Een violist en fluitist musicerend*, Julius Henricus Quinkhard, 1755. Amsterdam, Rijksmuseum inv.nr. SK-A-35. Foto: Rijksmuseum.

Met de partituur als enig valide uitgangspunt beperkte de wetenschappelijke analyse zich tot wat al snel de 'klassieke muziek' werd genoemd (afb. 3). Hierdoor werd alle geïmproviseerde-, lichte- en niet-westerse muziek buitengesloten. Dit stuitte niet op bezwaren, aangezien de westerse kunstzinnige muziek in alle opzichten als superieur werd beschouwd. Musicologisch onderzoek richtte zich hoofdzakelijk op de analyse van individuele composities. Naarmate het abstractieniveau van de muziektheoretische analyse steeg, verschoven de andere genres naar de periferie en stokte de ontwikkeling van een eigen methodologisch en theoretisch kader. De musicologie groeide uit tot een introverte discipline die nauwelijks aangrijpingspunten bood voor een zinvolle multidisciplinaire dialoog.

Vanuit deze optiek is er een rechtstreeks verband tussen de aard van de muziekwetenschap en de moeizame verhouding tussen geschiedwetenschap en musicologie. Door gebrek aan wisselwerking mist de geschiedwetenschap het zicht op mogelijkheden die de muziekgeschiedenis biedt om de zeggingskracht van (cultuur-)historisch onderzoek te vergroten, zoals die bij schilderkunst en literatuur wel werden gevonden. Toch zijn er voldoende onderwerpen die zich lenen voor een gemeenschappelijke benadering vanuit geschiedwetenschap en musicologie. Hoe wisselwerking een zinvolle bijdrage kan leveren aan verruiming van het scala van onderzoeksthema's, kan worden gedemonstreerd aan de hand van een subdiscipline die beide wetenschappen tot nog toe nauwelijks aandacht gaven: popmuziek in Holland.

De laagste van de lage kunsten

In de Engels- en Duitstalige wetenschappelijke wereld vormt de populaire muziek al enige decennia een volwaardig onderzoeksterrein met eigen instituten, conferenties en netwerken zoals de International Association of Popular Music. Dit onderzoeksveld is echter hoofdzakelijk het domein van sociologen en cultuurwetenschappers. Kennelijk weten historici en musicologen niet wat ze met populaire muziek aanmoeten. Muziekwetenschappers worden het maar niet eens over de plaats en

betekenis van genres en stromingen die wat hen betreft buiten de (westerse) klassieke muziektraditie staan.

Het theoretische kader biedt nauwelijks mogelijkheden voor een zinvolle analyse van jazz, niet-westerse muziek of de populaire genres die onder de veelzeggende noemer 'lichte muziek' worden geschaard. Vanwege de volgens muziektheoretische maatstaven uiterst eenvoudige structuur, is populaire muziek in de ogen van de meeste musicologen geen kunstuiting maar een onderdeel van de vermaaksindustrie. En dat is voor de muziekwetenschap geen legitiem onderzoeksgebied. Voor historici is de populaire muziek tot nu toe evenmin een serieus te nemen onderzoeksthema. Te actueel, te veel onuitgekristalliseerde dynamiek, te weinig distantie en derhalve onvoldoende aanknopingspunten voor valide onderzoeksvragen.

Lichte muziek wordt binnen deze disciplines al niet hoog aangeslagen, maar popmuziek heeft een nog veel groter imagoprobleem. Popmuziek wordt verondersteld een uiterst modegevoelig en vluchtig consumptieproduct te zijn zonder volwaardige identiteit en zonder eigen traditie. Belangrijk als onderdeel van de jongerencultuur, maar niet iets voor de ware muziekkenner en vanwege het vermeende gebrek aan substantie al helemaal geen geschikt onderwerp voor historisch of musicologisch onderzoek. Van de zijde van beoefenaars en liefhebbers van popmuziek is al evenmin sprake van enthousiasme voor een wetenschappelijke benadering. Popmuzikanten en hun publiek koesteren hun status als 'tegencultuur' en vrezen inkapseling van de voor het genre kenmerkende ongebondenheid zodra muziektheoretici zich ermee gaan bezighouden. En al is popmuziek al lang niet meer het domein van jongeren alleen; de associatie tussen popmuziek en 'jong' is zo diep geworteld dat het idee onderwerp te zijn van wetenschappelijke historische analyse voor de meerderheid van beoefenaars en liefhebbers een aantasting van hun geloofwaardigheid betekent.

Argumenten om deze cultuursnobistische visie achterhaald te verklaren, zijn ruimschoots voorhanden. Popmuziek is uitgegroeid tot een volwassen en veelzijdig genre met een grote verscheidenheid aan stijlen, een eigen industrie en er is sprake van een bestendige wisselwerking met maatschappelijke processen. Evenals alle andere erkende kunstvormen staat popmuziek in een traditie en een wetenschappelijke benadering is alleen daarom al even legitiem als bij literatuur, beeldende kunsten, film en klassieke muziek. Zelfs de neerbuigende houding tegenover popmuziek van eigen bodem heeft plaats gemaakt voor waardering.

In de marge van de infrastructuur

Behalve het imagoprobleem is er nog een factor die een multidisciplinaire wetenschappelijke benadering van de popmuziek in de weg staat. Verantwoord beheer van het pophistorische erfgoed is namelijk niet ingebed in het bestel. Alle inspanningen binnen de sector zijn gericht op de economische groei en promotie van Nederlandse popmuziek in binnen- en buitenland. Aan de basis van het popmuziekbeleid staat de in 1975 opgerichte Stichting Popmuziek Nederland, later omgedoopt tot Nationaal Popinstituut. Gesubsidieerd door de rijksoverheid ondersteunt deze instelling de sector al decennia lang met informatie, promotie, advies en begeleiding. Met projecten voor deskundigheidsbevordering, talent- en programmaontwikkeling, een tijdschrift, publicaties, cd's en een omvangrijke website profileerde de instelling zich als kenniscentrum, onafhankelijk initiator en bruggenbouwer.

Naast dit alles bracht het Nationaal Popinstituut een omvangrijke verzameling geluidsdragers, foto's, knipsels, boeken en jaargangen van oude en actuele tijdschriften bijeen. Deze erfgoedcollectie wordt tot nu toe echter vrijwel uitsluitend ingezet voor promotiedoeleinden. Ruim tien jaar lang is dagelijks gewerkt om een deel van de collectie via de website toegankelijk te maken in de vorm van de *Digitale Popencyclopedie*. Voor media, programmeurs en liefhebbers is dit een uitstekende manier om snel informatie op hoofdlijnen te achterhalen. Vanwege het ontbreken van bronvermelding en literatuurverwijzingen is de bruikbaarheid voor historisch en musicologisch onderzoek echter uiterst beperkt.

Hoewel het Nationaal Popinstituut wel degelijk tracht wetenschappelijk onderzoek naar popmuziek te stimuleren, heeft dit niet geleid tot een multidisciplinaire benadering. Zo wordt jaarlijks een prijs uitgereikt voor de beste scriptie op het gebied van popmuziek in de breedste zin van het woord, van gehoorbeschadiging tot de juridische positie van uitvoerende muzikanten. Helaas geven studenten en jury nauwelijks blijk van aandacht voor het snijvlak van musicologie en geschiedwetenschap.

Leerstoel popmuziek
Ook de leerstoel popmuziek – ingesteld op initiatief en met financiële steun van het Nationaal Popinstituut en de muziekauteursrechtorganisatie Buma – leverde tot nog toe geen wezenlijke bijdrage aan multidisciplinair onderzoek. Aanvankelijk leken de uitgangspunten gunstig. De deeltijdleerstoel werd ondergebracht bij de faculteit Muziekwetenschappen van de Universiteit van Amsterdam en de oratie van de eerste popprofessor, René Boomkens, bevatte een pleidooi voor multidisciplinair onderzoek waarin veelvuldig het woord 'historisch' te beluisteren viel.[3] Al na korte tijd gaf Boomkens echter de voorkeur aan het voltijds hoogleraarschap Cultuurfilosofie in Groningen. Zijn opvolger Tom ter Bogt probeerde tevergeefs een onderzoeksinstituut aan de leerstoel te verbinden. Toen Ter Bogt – van huis uit cultuurpsycholoog – bij de Universiteit van Utrecht werd benoemd tot voltijds hoogleraar Algemene Sociale Wetenschappen, werd enige jaren later de leerstoel popmuziek naar die faculteit overgeplaatst.

Na een reorganisatie mag Ter Bogt zich sinds februari 2008 bijzonder hoogleraar 'Populaire muziek en jeugdcultuur' noemen. Het onderzoeksprogramma heeft een sociaalwetenschappelijke basis en is gericht op de rol en functie van popmuziek in alledaagse omstandigheden. 'Dus niet muziek zelf of geschiedenis van de muziek', aldus Ter Bogt in zijn inaugurele rede *Whazz Up*.[4] Zo zijn we weer terug bij af. Het wetenschappelijk onderzoek naar popmuziek is niet bij de kunstwetenschappen maar bij de sociale wetenschappen ondergebracht en de historische invalshoek doet al helemaal niet meer mee. De enige mogelijkheid voor studenten om binnen een academisch onderwijsprogramma het grensgebied tussen musicologie en geschiedwetenschap te verkennen, is het werkcollege Popmuziekgeschiedenis van Lutgard Mutsaers aan de Utrechtse faculteit muziekwetenschappen.

Historiografie van de Hollandse popmuziek
De vroege geschiedenis van de Nederlandse popmuziek is een overwegend Hollandse aangelegenheid. Den Haag, Amsterdam en Volendam waren in de jaren zestig belangrijke kraamkamers van de nederpop en de grootste spelers in muziekindustrie en media zijn van oudsher in en rond het Gooi gevestigd. Dat de belangstelling voor het popverleden toeneemt, valt ondermeer af te meten aan de steeds sneller groeiende stapel bandbiografieën, fotoboeken en verzamelbundels met interviews. Boeken over nederpop zijn journalistiek van aard of vallen in de categorie literaire non-fictie. Al zitten daar interessante publicaties tussen, het zijn in de regel geen comparatieve studies vanuit historisch-musicologisch perspectief. Toch valt hier en daar de aanzet tot een meer academische benadering te bespeuren.



Afb. 4 Zie kleurkatern.

Earth and Fire, De Biografie 1969-1983 (afb. 4) is een voorbeeld van een interdisciplinaire aanpak; auteurs Fred en Dick Hermsen zijn respectievelijk historicus en musicoloog. In een chronologisch overzicht van de carrière van Earth and Fire zijn thema's gevlochten als repertoireontwikkeling, wisselingen in de bezetting en de relatie met publiek, media, platenmaatschappijen en collega's. Earth and Fire is voortgekomen uit de Haagse beatscene en gold tijdens de jaren zeventig als een van de boegbeelden van de nederpop. Daarmee behoort deze groep tot de generatie bands die de overgang van amateurisme naar professionaliteit meemaakte. Raakvlakken met ontwikkelingen op het gebied van geluids- en opnametechniek, management, marketing, media en muziekindustrie liggen dan ook voor het grijpen. Alleen worden ze niet opgepakt.

De musicologische analyse beschrijft het repertoire uitsluitend in relatie toch zichzelf en bungelt er in een afzonderlijk hoofdstuk een beetje los bij. Nergens in het boek wordt een verband gelegd met de ontwikkeling van het genre als geheel. Zo blijft de uiteenzetting over Earth and Fire als epigoon van de symfonische rock bij gebrek aan een vergelijking met het repertoire van andere vertegenwoordigers van die stroming volstrekt in het luchtledige hangen. En in een uitvoerige beschrijving van de 'conceptalbums' wordt niet verwezen naar de kortstondige maar heftige populariteit van dit fenomeen. Wie dan ook nog eens de internationale hitsingle *Weekend* uit 1979 interpreteert als een in de tijdgeest passende keuze voor commercialisering, zonder daarbij een woord te wijden aan stromingen als Punk of New Wave, plaatst Earth en Fire in een historisch en musicologisch vacuüm.



Afb. 5 The Golden Earrings in 1966. Foto: Uitgeverij Aprilis, Zaltbommel.



Afb. 6 Shocking Blue. Foto: Uitgeverij Aprilis, Zaltbommel.

Als zwagers van kernlid Gerard Koerts hebben de auteurs Earth and Fire jarenlang op de voet kunnen volgen. Kennelijk heeft die persoonlijke betrokkenheid een afstandelijke analyse in de weg gestaan. De ambitie 'de nevelen rondom Earth and Fire weg te blazen' wordt ook om een andere reden niet waargemaakt. Van een biografie zonder deugdelijke bronverantwoording en eenduidige toeschrijvingen van de afzonderlijke inbreng van geïnterviewde betrokkenen zal die mist niet optrekken. Wat overblijft, is een kleurrijke beschrijving van de levensloop van een Hollandse band. Onweerstaanbaar voor fans, onhandzaam voor de wetenschap.

Nederpophelden, pioniers van de popmuziek in Nederland 1960-1970 pretendeert niets meer te zijn dan een prachtig geïllustreerde (afb. 5 & 6) en uiterst verzorgd vormgegeven bundel interviews. Voor het tijdschrift *Platenblad* sprak historicus Peter Sijnke in de loop van ruim twee jaar met 29 muzikanten over hun ervaringen tijdens de beginperiode van de popmuziek. Nadrukkelijk wijst Sijnke erop dat aan een persoonlijke selectie beperkingen kleven ten aanzien van objectiviteit en representativiteit. Toch valt te betwijfelen of een andere selectie tot een ander beeld zou hebben geleid. De muzikanten zijn namelijk allerminst willekeurig gekozen; samen vertegenwoordigen zij de belangrijkste stijlen en subculturen van het tijdvak.

Achter de eenvoud van de losjes in vraag en antwoord weergegeven gesprekken gaat een gedegen analytische benadering schuil. Hoewel de interviews geen strak stramien volgen, wordt iedere muzikant bevraagd op thema's als persoonlijke achtergrond, muzikale vorming, instrumentkeuze, samenstelling van het netwerk, rolverdeling in de band en de praktijk van opnemen en optreden. Beknopte inleidingen, terzijdes en samenvattingen plaatsen de gesprekken stevig in een context. De interviews zijn vernuftig gerangschikt zodat in ieder hoofdstuk de carrière van één band of van enkele verwante groepen wordt geschetst aan de hand van herinneringen van de muzikanten die daarin speelden. Samen vormen de hoofdstukken een overzicht van een belangrijke periode in de ontwikkeling van de Nederlandse popmuziek. Tegelijkertijd wordt blootgelegd hoe een schijnbaar willekeurige factor als bezettingswisselingen daaraan kan bijdragen. Een beeld dat zo zorgvuldig is opgebouwd, leidt wel degelijk tot een zekere representativiteit.

CCC inc., een band 1967-2007 verscheen als onderdeel van een twaalfdelige cd-box met concertregistraties, opnames voor radio-uitzendingen, niet eerder uitgebrachte studio-opnamen en twee films. Eigenlijk is het een fotoboek gelardeerd met korte persoonlijke impressies; een mooi tijdsbeeld, maar geen muziekhistorische studie. Wel een goed voorbeeld van de meerwaarde van een integrale uitgave van geschreven tekst, beeld- en geluidsmateriaal. Het belang van dit boek voor muziekhistorisch onderzoek schuilt in de iets meer dan twintig pagina's toelichting op het selecteren en masteren van het geluidsmateriaal. Ondanks de fragmentarische opbouw worden hier de grote keerpunten in de geschiedenis van veertig jaar opnametechniek gedocumenteerd (afb. 7): van de

Afb. 7 CCC inc., opname in de VPRO-studio, januari 1968. Foto: Haarlem, Uitgeverij In de Knipscheer.

eenvoudige bandrecorder waarmee in 1967 in een Amsterdamse studentenkamer de eerste nummers werden opgenomen tot de draagbare stereo DAT-recorder waarmee recent materiaal werd vastgelegd. Daaruit blijkt hoe technische innovaties behalve speltechniek en samenspel ook de overlegstructuren in een band kunnen beïnvloeden. Uiteraard is de ontwikkeling van de geluidstechniek al eerder en uitgebreider beschreven. Aan die wisselwerking tussen techniek, creativiteit en groepsdynamiek is tot nog toe echter nauwelijks aandacht besteedt.

De hier besproken publicaties zijn in de eerste plaats gericht op fans en muziekliefhebbers, en stoelen niet op (multidisciplinair-) wetenschappelijk onderzoek. Dat betekent niet dat ze voor de geschiedschrijving van de Hollandse popmuziek geen waarde hebben. In tegendeel, het zijn serieuze pogingen om de nederpophistorie diepgaander dan gebruikelijk te documenteren. Hier worden op zijn minst nuttige bouwstenen voor toekomstig onderzoek aangedragen.

Vijftig jaar Nederpop

Vorig jaar riepen enkele coryfeeën uit de popjournalistiek 1958 uit tot geboortejaar van de nederpop. Vervolgens bundelden Buma Cultuur, Nationaal Popinstituut, muziektijdschrift *OOR* en Fonos de krachten in de Stichting 50 jaar Nederpop om het verjaardagsfeestje te coördineren. Met als voorlopig resultaat een reeks televisieprogramma's, een door het publiek bij elkaar gestemde Top 100 op Radio 3FM, diverse boeken, speciale edities van tijdschriften en verzamel-cd's. De keuze voor zo'n jaartal is natuurlijk altijd arbitrair, maar het is flauw om daarover te gaan zeuren. Een jubileumjaar is

Afb. 8 De Nederpopcanon. Foto: Muziek Centrum Nederland.

immers het middel bij uitstek om het nederpoperfgoed eens goed in de schijnwerpers te zetten.

Vlaggenschip van het jubileumjaar is de *Canon van de Nederlandse Popmuziek* (afb. 8). De Stichting 50 jaar Nederpop presenteerde de eerste 25 vensters in januari dit jaar tijdens op het Eurosonic-Noorderslag Seminar, een platform voor muziekprofessionals. Tot het einde van dit jaar kan het publiek op de website www.50jaarNederpop.nl suggesties plaatsen voor nog eens 25 belangrijke gebeurtenissen uit het nederpopverleden. Welke vijftig vensters uiteindelijk een plaats krijgen in de definitieve canon zal worden bepaald aan de hand van een stemming.

Voorlopig is de Nederpopcanon nog niet meer dan een verzameling plaatjes met een summiere beschrijving, voorzien van enkele voorspelbare links. Het ziet er niet naar uit dat deze pseudo-historische variant op 'Idols' een afgewogen overzicht van de nederpopgeschiedenis zal opleveren. Om de canon iets meer gewicht te geven, verscheen eind maart het vuistdikke *50 jaar Nederpop*.[5] Auteur Jan van der Plas heeft ontegenzeggelijk verstand van popmuziek. Hij werkt al twintig jaar voor muziektijdschriften, was verantwoordelijk voor de *Digitale Popencyclopedie*, schreef de gezaghebbende *Muzikantengids*, maakte voor Teleac 'Nederpop met hart en ziel'[6] en geeft les aan de Tilburgse Rockacademie. *50 jaar Nederpop* is dan ook allerminst een slecht boek. Maar een muziekhistorische analyse is het evenmin.

Ondanks alle inspanningen en ongetwijfeld goede intenties, blijft ook in dit jubileumjaar de benadering van de nederpopgeschiedenis eenzijdig en vluchtig. Natuurlijk is het zinvol om de aandacht te vestigen op de rijkdom van de collecties van Fonos, Beeld & Geluid en het Nationaal Popinstituut, ook al is het op een speelse manier. Toch is dat niet genoeg om de nederpopgeschiedenis uit te tillen boven het niveau van trivia en anekdotiek. Dat de Stichting 50 jaar Nederpop zich heeft beperkt tot laagdrempelige publieksgerichte activiteiten is op zijn zachts gezegd een gemiste kans. Geen geschiedschrijving dus. Hoogstens een flirt met de nederpophistorie ten bate van een promotiecampagne. De enige uitzondering vormde een congres dat vanuit historisch perspectief de relatie tussen popmuziek, muziekindustrie en overheidsbeleid de maat nam. Maar dat was dan weer een onderonsje van professionals, waaraan in de landelijke pers uitsluitend aandacht werd besteed omdat het de zwanenzang van het Nationaal Popinstituut betrof.

Nieuwe rondes, nieuwe kansen?

Onlangs kwam als gevolg van een door het ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschappen opgelegde reorganisatie namelijk een einde aan het zelfstandige bestaan van het Nationaal Popinstituut. Per 1 januari 2008 zijn alle ondersteuningsfuncties voor het muziekveld samengebracht bij een tweetal instellingen. Het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag is aangewezen als centrale bewaarplaats voor het erfgoed van de klassieke muziek. Genre-instituten Donamus, Gaudeamus, De Kamervraag, Dutch Jazz Connection, De Jazzorganisatie en het Nederlands Jazz Archief gingen samen met het Popinstituut op in een nieuwe organisatie: Muziek Centrum Nederland. Een herschikking van kennis, expertise en middelen met als doel een beter gecoördineerd dienstenaanbod voor het professionele muziekveld.[7]

In het beleidsplan van Muziek Centrum Nederland voor de komende vier jaar zijn coördinatie, promotie en professionalisering de sleutelwoorden. Alle activiteiten zijn gericht op versterking van de economische positie van de muzieksector vanuit een kwalitatief hoogstaand aanbod met een groot en tegelijkertijd breed publieksbereik en met een krachtige internationale uitstraling. Ook een besteltaak als 'reflectie' wordt vanuit dat perspectief ingevuld. De popscriptieprijs wordt omgezet in een muziekscriptieprijs voor alle genres. Niet op basis van een doordachte visie op het belang van wisselwerking tussen sector en wetenschap of als stimulans voor een multidisciplinaire benadering, maar als 'uithangbord'.

Het Muziek Centrum Nederland heeft inmiddels de nieuwe huisvesting betrokken: een monumentaal pand aan het Rokin in Amsterdam. Voor de erfgoedcollecties van de voormalige genre-instituten is op de begane grond het multimediale Muziek Informatie Centrum ingericht. Digitale ontsluiting van de collecties heeft een hoge prioriteit, maar het valt te betwijfelen of het multidisciplinair onderzoek daarmee een sterke impuls zal krijgen. Het gedigitaliseerde materiaal dient als basis voor een databank naar het voorbeeld van de *Digitale Popencyclopedie*. Een laagdrempelige informatievoorziening voor media, marktpartijen en publiek, bedoeld om de sector steviger in de markt te zetten.

Het beleidsplan van Muziek Centrum Nederland is toegesneden op het optimaliseren van aanbod en publieksbereik. En terecht. Dat is de belangrijkste taak van een sectorinstituut. Er is ook

niets op tegen erfgoedcollecties daarbij in te zetten ten dienste van musici, podia, concertorganisatoren en media. Alleen is het nog maar de vraag of op die manier de kwaliteit van de overige functies van erfgoedbeheer wel voldoende zijn gewaarborgd. In het beleidsplan wordt nadrukkelijk gewezen op het belang van deskundig erfgoedbeheer. Met een afgewogen en coherent beleid wil Muziek Centrum Nederland recht doen aan de erfgoedcollecties die door het Popinstituut en het Jazzarchief bijeen zijn opgebouwd.

Of die voornemens ook in realiteit zullen worden omgezet is een heel ander verhaal. Het erfgoedbeheer in de muzieksector is nu de verantwoordelijkheid van twee ongelijksoortige instellingen. Beheer van de collecties op het gebied van de klassieke muziek is voor het Nederlands Muziek Instituut de enige besteltaak en de instelling beschikt op dit terrein over veel specialistische kennis en jarenlange ervaring. Het Muziek Centrum Nederland mist die expertise en in de organisatieopzet vormt erfgoedbeheer geen volwaardige besteltaak. Beide sectorinstituten schrijven in het beleidsplan dat een goede afstemming cruciaal is. Vooralsnog ontbreekt echter een uitgewerkte visie op een gecoördineerd erfgoedbeleid.

Een ander probleem is het beschikbare budget, of beter gezegd het gebrek daaraan. Muziek Centrum Nederland heeft voor 2008 4,5 miljoen te besteden en voor 2009 is 5,5 miljoen begroot. Zelfs wanneer dit budget ondanks een negatief advies van de Raad voor Cultuur beschikbaar komt, is dat ontoereikend om alle ambities uit het beleidsplan daadwerkelijk te realiseren. Ontsluiten, digitaliseren en collectievorming zijn arbeidsintensief en kostbaar. Bovendien laten investeringen in erfgoedbeheer zich lastig vertalen in rendement op de korte termijn. Het zou er dan wel eens op uit kunnen draaien dat het budget voor het erfgoed een sluitpost wordt. 'Meer voor minder' luidt het motto van de cultuurnota 'Kunst van Leven'. Voor het erfgoed in de muzieksector lijkt 'minder' voorlopig de boventoon te voeren. Voor historici die van muziek houden en voor musicologen met belangstelling voor geschiedenis hoeft dat geen onneembare hindernis te zijn. Eerder een goede reden om eens serieus werk te maken van een multidisciplinaire aanpak. Interessante onderzoeksthema's en geschikte bronnen zijn ruim voorhanden. Wie durft?

Noten

1 Earth and Fire, *De tijd zegt niets* (T. Hurts/J. Herzberg) van het album *Zing je moerstaal*, CPNB 6810943, uitgebracht ter gelegenheid van de Boekenweek 1976.

2 L.P. Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001); L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden. Een vervolg, 2000-2005* (Amsterdam 2006).

3 René Boomkens, 'Verstand van Popmuziek? Over de scheidslijn tussen wetenschap en journalistiek', zie: http://www.icce.rug.nl/ffisoundscapes/VOLUME02/Verstand_van_popmuziek.shtml nov. 1999, ook in: *Populaire Muziekstudies Online* 1-1 (1995) .

4 Tom ter Bogt, *Whazz up? Nieuw onderzoek naar popmuziek in Nederland* (z.p. 2008), zie ook: www.bumastemra.nl.

5 J. van der Plas, *50 jaar Nederpop, een geschiedenis van de Nederlandse popmuziek* (Amsterdam 2008).

6 J. van der Plas, *Nederpop met hart en ziel, een geschiedenis van de Nederlandse popmuziek* (Amsterdam/Hilversum 2003).

7 'Raad voor Cultuur: Subsidieplanadvies 2009-2012' (Den Haag 2008); 'Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap Kunst van leven, hoofdlijnen cultuurbeleid' (Den Haag 2007).

Besproken boeken

F. Hermsen, D. Hermsen, *Earth and Fire. De biografie 1969-1983* (Delft: Eburon, 2006, ISBN 10 90-5972-128-4, prijs € 14,95).

E. Jansz, J. Belinfante, J. van Beusekom (red.), *CCC inc. Een band 1967-2007* (Haarlem: Fonos/In de Knipscheer, 2007, ISBN 978-90-6265-588-2, prijs € 29,50).

P. Sijnke, *Nederpophelden, pioniers van de popmuziek in Nederland 1960-1970* (Zaltbommel: Aprilis, 2006, ISBN 10-90-5994-139x, prijs € 24,50).

Verwijzingen

Muziek Centrum Nederland
Rokin 111, 1012 KN Amsterdam
www.muziekcentrumnederland.nl
Geopend voor publiek: werkdagen, 10.00-17.00

Nederlands Muziek Instituut
Koninklijke Bibliotheek, Prins Willem-Alexanderhof 5, 2595 BE Den Haag
www.nederlandsmuziekinstituut.nl
Geopend: dinsdag t/m vrijdag, 10.00-17.00

Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid
Mediapark, Sumatralaan 45, 1200 BB Hilversum
http://portal.beeldengeluid.nl/
Geopend: dinsdag t/m zondag, 10.00-21.00

Fonos, het Nederlands muziekarchief; restaureert en ontsluit de muziekcollectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid en levert op bestelling gedigitaliseerde en gerestaureerde kopieën van in Nederland geproduceerde langspeelplaten of cd's uit de eigen collectie voor die niet meer in de reguliere handel verkrijgbaar zijn.
www.fonos.nl

Koninklijke Vereniging van Nederlandse Muziekgeschiedenis
Postbus 1415, 3500 BM Utrecht
www.kvnm.nl

www.50jaarnederpop.nl
www.iaspm.net

Ita Hijmans

Tussen hof en klooster, tussen noord en zuid

Laatmiddeleeuwse muziek van de Hollandse stedelingen[1]

We hadden niet gedacht dat er in het Holland van rond 1500 een liederenhandschrift met polyfone muziek zou zijn samengesteld en al helemaal niet dat zoiets ook nog zou zijn bewaard. Toch wijst er inmiddels veel op een Hollandse cultuur waarin dit mogelijk was. Meer in het bijzonder zijn er aanwijzingen in de richting van de Dordtse burgemeester Cornelis Damasz als mogelijke beheerder van een dergelijk liederenhandschrift, het zogenoemde Handschrift Koning dat in Brussel wordt bewaard.[2]

Handschrift Koning, zo genoemd naar de Amsterdamse boekopkoper Jacob Koning die het boekje enige tijd bezat, bestaat uit twee afzonderlijke delen in één band. Het eerste gedeelte bevat gedichten van onder meer de Antwerpse dichteres Anna Bijns en het tweede deel bestaat uit tien Middelnederlandse en negentien Latijnse meerstemmige (polyfone) liederen en de verstekst van een antifoon, een vijftal Middelnederlandse liederen zonder muzieknotatie en geestelijke gedichten in het Latijn. Het tweede gedeelte is bovendien verfraaid met enkele afbeeldingen (afb. 1).

In juni 2007 stelde Neerlandica Judith Keßler vast dat één van de gedichten van Anna Bijns een acrostichon verborg dat de naam van ene Cornelis Damasz uit Dordrecht vormde.[3] In dat gedicht bezong Anna Bijns de voordelen van de ongehuwde staat met het oog op een nauwe verbintenis met Jezus. Vervolgens ondertekende zij, als het ware, met een kort gedicht waarin haar eigen naam verwerkt was. Op die wijze correspondeerde Anna met een klein gezelschap geestverwanten die zij haar 'vrienden' noemde en het lijkt er op dat ook Cornelis Damasz één van haar vrienden was. Cornelis Damasz was burgemeester van Dordrecht en rector van een tertiarissenklooster waar zijn zuster ingetreden was. Ooit was hij getrouwd, maar hij overleefde zijn vrouw vele jaren en ontving als weduwnaar het gedicht van Anna Bijns. Zeer waarschijnlijk heeft hij de bladen met haar gedicht, omdat hij een persoonlijke kennis was, ook daadwerkelijk in zijn bezit gehad. Het tweede gedeelte van Handschrift Koning, dat met de polyfone liederen en de dodendansafbeeldingen, is al langere tijd tot Hollands verklaard, onder andere op grond van de Hollandse taal van de kopiist[4] en door relaties van de liedteksten met teksten in een ander uit Dordrecht afkomstig handschrift.

Zo hebben we dus een gedichtenboekje uit het zuiden en een liederenboekje uit het noorden in één band gevat. Johan Oosterman opperde na de vondst van het acrostichon en de identificatie van deze Cornelis Damasz dat Dordrecht wel eens de plek zou kunnen zijn waar de twee gedeelten van Handschrift Koning samengevoegd werden.[5]

Tot nog toe heeft de polyfonie in het handschrift veel vragen doen rijzen met betrekking tot de samenstellers en gebruikers van Handschrift Koning. Een nadere inspectie van de polyfone liederen kan naar mijn idee goed duidelijk maken dat een Hollandse stad als locatie

1 Met veel dank aan Jos Koldeweij en Johan Oosterman. Dit verhaal is mede gebaseerd op hun bijdragen aan de *booklets* bij de cd's *Adieu, naturlic leven mijn* en *Ons is een kijnt geboren*, Challenge Records FL72411 en 72412, 2007.

2 Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, hs II 270, facsimile ed. B. Bouckaert en E. Schreurs, *Collectie Middelnederlandse en Latijnse geestelijke liederen in Monumenta flandriae musica* (Leuven 2005).

3 J. Keßler, 'Wie is Cornelis Damasz?', *Nederlandse Letterkunde* 12-2 (2007) 94-117.

4 J.B. Oosterman, *De gratie van het gebed. Overlevering en functie van Middelnederlandse berijmde gebeden*(Amsterdam 1995).

5 J.B. Oosterman, cd-*booklet Adieu, naturlic leven mijn*, Challenge Records FL72411 (2007) 5.



Afb. 9 Zie kleurkatern.

waar dit gedeelte bijeen is gebracht, voor wat betreft de muzikale inhoud van het handschrift, een alleszins plausibele gedachte is. Vervolgens kunnen we nog eens de vraag stellen wat de plaats van dergelijke muziek in de laatmiddeleeuwse maatschappij geweest zou kunnen zijn. We zullen zien dat het antwoord dat de liederen zelf suggereren overeenkomt met de sfeer die voorts in het handschrift tot uiting komt. Waartoe diende het handschrift, wie voerden de liederen uit en hoe? Het blijven de meest nieuwsgierig makende vragen, de uitdaging voor elke uitvoerende musicus. Maar of we het boekje recht doen met een geïsoleerde uitvoering van de muziek betwijfel ik: Handschrift Koning is een boekje met gelaagdheid.

Een inhoudsopgave

Het tweede gedeelte van Handschrift Koning, het liederenboekdeel, beslaat de folio's 121 tot 174. Om te beginnen treffen we daar een cyclus met Middelnederlandse liederen aan, achtereenvolgend drie kerstliederen, twee Marialiederen, en een mystiek liefdeslied. Dan volgen drie liederen die een proces van voortschrijdende ascese beschrijven. Deze gradaties van wereldverzaking worden afgerond met het ultieme *Och voer die doot en is gheen boet want sterven immer wesen moet*, een indringend 'memento mori'.

In de tweede cyclus vinden we negentien Latijnse liederen en één liedtekst. Aan het begin wederom kerst, nu ook met lofliederen op het Christuskind, vervolgens liederen voor Maria en daarna vier liedjes waarin de levens van de heiligen Catharina, Barbara, Cecilia en Ursula bezongen worden. Deze cyclus eindigt met een lied voor de heilige Nicolaas.

Hierna volgt een set van vijf Middelnederlandse liedteksten. Aan het begin van deze reeks staat een dialoog tussen Jezus en de Ziel, waarin Jezus de Ziel uitnodigt Hem te volgen, ook en vooral in Zijn lijden. Vervolgens een gesprek tussen een leraar en een jongeling en dan volgt een rijmpje over de kostbare tijd die vliedt. Dan volgt een liedtekst waarin we troost en hoop kunnen vinden en daarna een Marialied waarin vooral nadruk op Maria als maagdelijke bruid van God wordt gelegd.

Het laatste deel van het handschrift is gewijd aan Latijnse lied- en prozateksten die opnieuw een cyclus van kerst tot dood beschrijven en geïllustreerd zijn met pentekeningen. Een kerstvoorstelling, een ascetische monnik en een dodendans van vorst, burger en vrouw, alledrie afgebeeld met naast zich, als in een spiegel, hun eigen dood. Zo wordt de boodschap van de teksten nog eens krachtig onderstreept. Het handschrift wordt afgesloten met een rebus die zegt: 'veniet mors ultimo solamine quandoque', ofwel: vroeg of laat zal, als laatste troost, de dood komen. Juist het woord 'solamine', 'troost', is versierd met de noten la en mi, daarmee mogelijk verwijzend naar de opvatting dat muziek troost biedt.

De polyfonie in de beide eerste cycli is globaal geordend volgens stemmental, en daarmee ook volgens de aard van de polyfonie. De thema's van de tekst schijnen echter te hebben geprevaleerd, hoewel de keuze van de soort polyfonie, de zetting van een bepaald lied, beslist niet toevallig lijkt te zijn. Om hier later op terug te kunnen komen willen we eerst naar de polyfonie zelf gaan kijken.

De polyfonie in Handschrift Koning

De meerstemmige muziek die we in Handschrift Koning aantreffen is voor de Noordelijke Nederlanden uitzonderlijk. Niet zozeer vanwege welke liedjes er in staan, als wel puur vanwege het feit dat de liederen in een polyfone versie zijn overgeleverd. Dat maakt dit manuscript uniek voor de Noordelijke Nederlanden, maar roept tegelijkertijd de nodige vragen op met betrekking tot de duiding van het handschrift. Het laat-15de-eeuwse muzikale repertoire in Noord-Nederlandse handschriften bestaat namelijk hoofdzakelijk uit éénstemmige liederen. Hoewel er ook tweestemmigheid voorkomt, is het zelfs nog veel gangbaarder om alleen een wijsaanduiding te geven waarop een lied gezongen moet worden, zonder enige daadwerkelijke muzieknotatie. Tegen dat licht gezien is het dus zeer opmerkelijk dat er in Handschrift Koning twee-, drie- en zelfs vierstemmige stukken staan.

Anders is de situatie in de Zuidelijke Nederlanden, de bakermat van componisten als Josquin des Prez, Johannes Ockeghem en Jacob Obrecht. De polyfone compositiestijl van deze mensen is de geschiedenis in gegaan als de Franco-Vlaamse school ('Vlaamse polyfonie' genoemd) en was toonaangevend in die tijd. De Franco-Vlaamse componisten bedienden met hun missen, motetten en chansons de machthebbers van hun tijd. Het was hun muziek die klonk in bijvoorbeeld de Vlaamse residenties van de Habsburgs-Bourgondische heersers. Vergeleken bij dergelijke polyfonie is een gedeelte van de muziek uit Handschrift Koning wel zeer sober getoonzet. Handschrift Koning verwondert dus op twee manieren: wat doen polyfone composities in een manuscript met eenvoudige kloostermuziek, maar zeker ook vice versa: waarom vinden we kloostermuziek in een boekje met polyfone liederen?

Aan deze beide vragen moeten we een derde toevoegen. Hoe kan het dat er in een sterk devoot gekleurde bundel een zogenaamde '*Tandernaken* versie' staat? Dit is een bij uitstek instrumentaal stuk, dat behoort tot het internationale repertoire van instrumentalisten in dienst van steden en vorstenhoven. En uitgerekend dit wereldlijke stuk is voorzien van een – let wel – devote tekst! Enige analyse van de liederen kan wellicht naar een antwoord op deze punten leiden, en zelfs in de richting van een gebruikerskring van dit handschrift wijzen. Voor de uitvoeringspraktijk van de muziek is een antwoord op deze vragen van wezenlijk belang, omdat we ons dan een voorstelling kunnen maken van de bezetting van de liederen. Voordat we de verschillende invloedsferen kunnen aanwijzen in Handschrift Koning is het nodig dat we de diverse elementen van kloostermuziek, hogere polyfonie en instrumentale muziek benoemen.

De uitvoeringspraktijk

Wat betekent dit artikel nu voor de uitvoering van de polyfone liederen uit Handschrift Koning? Wat zijn de vrijheden van de uitvoerder? Met welke problemen ziet elke uitvoerder van deze muziek zich geconfronteerd? Laatmiddeleeuwse muziek is niet geschreven voor een of andere specifieke bezetting. Zang of instrument, tempo, dynamiek, articulatie of frasering; niets van dat al staat genoteerd en het is allemaal aan de uitvoerder om te beslissen. De eerste vrijheid voor de uitvoerder is uiteraard of hij zich wil laten inspireren door historische informatie of niet. Een hedendaagse uitvoering van dergelijke muziek is dus per definitie subjectief en het gevolg van de artistieke gevoelens van de uitvoerder (luister track 2).

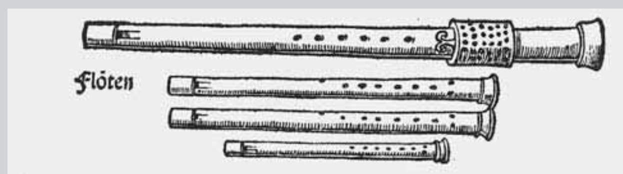
Laten we ons laten inspireren door dit betoog en eens kijken wat een uitvoerder dan kan beslissen. Liederen, vocale muziek, voer je uit met zangers. Een probleem dat zich bij een verzameling als de onze voordoet, is dat de omvang van de verschillende liederen zo uiteenlopend is ten gevolge van hun oorsprong (in een vrouwenklooster of bij instrumentalisten, om wat uitersten te noemen) dat je de toonhoogte van de stukken enigszins zult moeten uniformeren wil het voor een en dezelfde groep zangers uitvoerbaar zijn. Dit is natuurlijk een consequentie van de huidige concertpraktijk en absoluut geen historisch probleem van de liedverzameling zelf!

De structuur van laatmiddeleeuwse muziek is basaal gezegd die van een tenor als fundament met daartegen een discant die samen het bouwwerk van de compositie vormen. Daarbij klinkt een contratenor, ofwel in hoogte tussen tenor en discant: een contratenor altus, ofwel lager dan de tenor, een contratenor bassus. Beide komt voor in Handschrift Koning. Soms is de contratenor bassus zo geschreven dat hij van veel instrumentale eigenschappen gebruikmaakt en de compositie het beste laat klinken op een instrument. Dit is bijvoorbeeld het geval in *Mijns herten troest*. Een laag strijkinstrument, een luit of harp, is dan eigenlijk het aangewezen instrument om zo'n contratenor mee te bezetten.

Wanneer we uitgaan van een stedelijke omgeving als decor voor de liederen, is het logisch instrumentalisten bij de uitvoering te betrekken. In de Duitse gebieden rond 1500 zijn families van instrumenten, de zogenaamde 'consorts' van grotere en kleinere instrumenten van dezelfde soort, in zwang. Zo ook de blokfluitfamilie die volgens Sebastian Virdungs boekje, dat in 1511 in Basel gepubliceerd werd, bestond uit een F-bas, één of twee C-tenoren en een G-discant (afb. 10).

De direct volgende vraag is dan natuurlijk wat dat instrumentale ensemble dan zou spelen. Instrumentalisten waren hoogst vermoedelijk goed in staat gelegenheidscomposities of arrangementen te maken van vocale modellen. Voor de hedendaagse uitvoerder is dit misschien de grootste uitdaging: improvisaties of arrangementen te maken die geklonken zouden kunnen hebben in een bepaalde stijl in de 15de eeuw. Aan de hand van de vocale modellen, het handjevol instrumentale bronnen zoals we die boven zagen en enige theoretische beschrijvingen van compositietechniek uit de 15de eeuw zelf, kan de uitvoerder aan de slag.

Ook op het vlak van de 'ficta', de (incidentele) verhogingen of verlagingen van tonen, de articulatie en frasering, tempo, dynamiek en *last but not least* uitspraak van de nu niet meer gesproken taal, moeten besluiten worden genomen. De Hollandse achtergrond van Handschrift Koning maakt het logisch ook voor een Hollandse uitspraak van het Middelnederlands en het Latijn te kiezen, voor zover onze kennis momenteel dat mogelijk maakt. Een historisch geïnspireerde uitvoering betekent zo dat je je een voorstelling maakt van de situatie waarin en de wijze waarop de muziek geklonken kan hebben. Het resultaat? Een glimp van de klinkende muziekcultuur uit de Late Middeleeuwen.



Afb. 10 Blokfluitconsort uit Sebastian Virdungs *Musica getutscht*, Basel 1511, f Biiiv.

'Cantus planus binatim': kloostermuziek

'Simple polyphony' is de aanduiding voor het gros van de meerstemmigheid die we in de kloosterhandschriften uit de Noordelijke Nederlanden in de 15de eeuw tegenkomen. Onder 'simple polyphony' verstaat men eenvoudige meerstemmigheid waarbij de tegenstem de oorspronkelijke melodie vrijwel geheel volgt. Dit in tegenstelling tot de contrapuntische compositietechniek van de toonaangevende componisten van de Franco-Vlaamse school uit dezelfde tijd, waarbij de zelfstandigheid van alle melodische lijnen wezenlijk was.

Hoewel strikt genomen de kwalificatie 'eenvoudig' van toepassing is op dit noot-tegennootcontrapunt, raakt de aanduiding van de contemporaine theoreticus Prosdocimus de Beldomandis meer de essentie van een dergelijk gezang: 'cantus planus binatim' oftewel 'tweemaal Gregoriaans'.[6] Het moet devote mensen letterlijk als muziek in de oren geklonken hebben dat je door eenvoudigweg met andere tonen een zelfde melodie te zingen, een verdubbeling van lofprijzing had.

'Cantus planus binatim' vinden we op veel plaatsen in Europa, in verschillende vormen en vanuit diverse beweegredenen. Zeker is een deel van dergelijke eenvoudige meerstemmigheid te verklaren uit de afgelegen ligging van sommige centra en is er een verband met plaatselijke tradities in de volksmuziek. Maar ook spelen motieven vanuit geloofsbewegingen een rol. De Hussieten en Utraquisten in Tsjechië, de Moderne Devoten in de Nederlanden hechtten allen zeer aan het Woord en waren wars van teveel muzikale opsmuk in hun devotie. Hoewel het genre een grote verspreiding kent, is er een duidelijke concentratie van bronnen met deze muziek in centraal en noord Europa en treffen we juist daar 'simple polyphony' ook in wereldlijke muziek aan. In de Nederlanden is de stijl vooral verbonden met kloostermuziek en spelen soberheid en eerbied voor het Woord een grote rol in de keuze voor 'cantus planus binatim'. Veel stukken in Handschrift Koning hebben hun wortels in dit kloosterrepertoire, maar slechts in een paar gevallen als *Benefico solacio*, *In natali domini* en *Beant laude varia* is er werkelijk sprake van 'cantus planus binatim'. Voor het overige deel van de liederen die hun oorsprong in de kloostermuziek vinden, geldt dat er in Handschrift Koning steeds 'iets' aan is toegevoegd. Op welke manier dat is gedaan zullen we later zien.

Polyfonie voor de elite

Ondertussen hadden tegen het einde van de 15de eeuw de hogere adel en de vorstenhoven eigen zangers en componisten in dienst. Deze musici kwamen veelal bij de koorscholen in Noord-Frankrijk en Vlaanderen vandaan, wat hen de benaming 'Franco-Vlaamse polyfonisten' opleverde. Zij bekleedden in een uitgebreid netwerk van diverse internationale vorstenhoven functies als zanger of kapelmeester en voerden polyfone muziek uit. Hierdoor ontstond een soort 'mainstream' polyfonie, nu de Franco-Vlaamse school genaamd. Essentieel voor de compositietechniek van deze polyfonie is dat alle melodielijnen volstrekt zelfstandig ten opzichte van elkaar bewegen, anders dan in de boven besproken 'cantus planus binatim' of 'simple polyphony'. De hogere polyfonie kon uiteraard alleen in een mensurale (ritmisch meetbare) notatie opgeschreven worden, terwijl dat voor de 'cantus planus binatim' niet noodzakelijk was. In Handschrift Koning zien we de verschillen in genre ook duidelijk weerspiegeld in de benutte notatie (afb. 11). Door de relatief hoge mobiliteit van de musici en de adellijke netwerken klonk de muziek van de Franco-Vlamingen door heel Europa: van Span-

6 R. Strohm, *The Rise of European Music* (Cambridge 1993) 333-334.

Afb. 11 Kloostermuziek en polyfonie voor de elite op één bladzijde, Handschrift Koning. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, HS II 270, f 137v. Foto: KB Brussel.

je tot Hongarije en van Napels tot Mechelen. Maar het publiek voor de polyfone missen, motetten en chansons van deze componisten was zonder uitzondering hoogst elitair.

In Handschrift Koning komen we een chanson tegen van Alexander Agricola, een zanger/componist uit de Habsburgs-Bourgondische hofkapel. Het is een driestemmig polyfoon chanson dat aan een hof zeker niet zou hebben misstaan. De enige verandering die dit chanson heeft ondergaan ten opzichte van versies in andere polyfone manuscripten, is dat zijn tekst 'vergeestelijkt' is: er is een geestelijk contrafact op gemaakt, de polyfonie is gebleven zoals deze was. Zouden we dus al voorzichtig kunnen stellen dat er in Handschrift Koning ook vanuit de elitaire polyfonie composities in aangepaste vorm hun plek in het manuscript hebben gekregen?

Het instrumentele repertoire

Zeer veel van het repertoire van de instrumentalisten behoorde tot het domein van de mondelinge overlevering en improvisatiepraktijk en eeuwenlang is het instrumentale repertoire niet als zodanig benoemd opgeschreven. Vanaf het midden van de 15de eeuw echter zien we een drietal genres ontstaan en lijkt ook de instrumentale muziek zijn weg naar de schriftcultuur te vinden. Het gaat om instrumentale versies van vocale stukken, chansons, maar ook misdelen, dansgelieerde stukken en de zogenaamde 'Schwancz'-stukken. Voor de herkomst van dit repertoire kijken we vooral naar de Duitse landen, het gebied waar de nieuwe ontwikkelingen in het instrumentale repertoire hun beslag kregen.

In verzamelingen als het *Buxheimer Orgelbuch* (1460-70)[7] vinden we tot instrumentale muziek omgevormde vocale stukken, uit zowel het geestelijk repertoire (zoals missen) als het wereldlijk chanson- en dansrepertoire. Ook in het *Lochamer Liederbuch* (1460)[8] en het *Schedelsches Liederbuch* (1461-63)[9] treffen we sporen van instrumentale muziek aan. Zo zijn daar in het Lochamer handschrift liedmelodieën (tenores) met de typisch instrumentale wendingen zoals we die aantreffen in de 'verinstrumentaliseerde' vocale stukken uit het *Buxheimer Orgelbuch*. Het lijken 'tenores' die geschikt gemaakt zijn voor ensemble-improvisatie en nieuwe instrumentale stukken. Het *Schedelsches Liederbuch* is een privé-verzameling van de humanist Hartman Schedel. Hij geeft in zijn boekje zeer verschillende genres, geestelijk en wereldlijk en een 'Schwancz'-stuk, dat tot de vroegste instrumentale ensemblemuziek kan worden gerekend. Interessant is ook dat Schedel uitsluitend van de Duitse liederen in zijn boekje de teksten geeft en anderstalige titels verbasterd vermeldt, alsof die er niet toe doen. Algemeen wordt aangenomen dat dit wijst op instrumentale uitvoering van die stukken.[10] 'Schwancz'-stukken ('Schwancz' is 'staart') zijn composities met namen als *Der Rattenschwancz*, *Der Fochsschwancz* of *Der Pfobenschwancz*. Een heel aantal van deze stukken vinden we in het Glogauer manuscript (ca. 1480) uit Silezië.[11] In deze zeer omvangrijke collectie staan trouwens meer instrumentale ensemblestukken die groepsgewijs gerangschikt zijn. Het gaat om twee groepen alfabet-stukken en een groep genummerde stukken, die in de overigens slordige zeer gemengde verzameling als bij elkaar horend optreden. Saillant detail is dat het Glo-

7 München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. ms 3725, ed. B. Wallner, *Das Erbe Deutscher Musik* (EDM) vol. 36-38.

8 Berlin, Staatsbibliothek preussischer Kulturbesitz, Mus. ms 40613, ed. W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch* (Wiesbaden 1973).

9 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 3232, facsimile ed. B. Wackernagel, EDM, vol. 21.

10 K. Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages* (Cambridge 1992) 138-140.

11 Krakow, Biblioteka Jagiellonska Mus.ms 40098, facsimile ed. J.A. Owens, *Renaissance Music in Facsimile* 6 (New York 1986) en ed. EDM vol 4, 8, 85 en 86 (Kassel 1936 en 1981).

gauer manuscript in drie stemboekjes met een eigen boekje voor de discant, tenor en contratenor is uitgegeven. Niet alleen is het daarmee het vroegste voorbeeld van zo'n lay-out, het suggereert er ook een gebruik voor ensemblespel mee.

Ondanks deze bescheiden opsomming van bronnen van instrumentale muziek, blijft het repertoire van instrumentalisten tot in de vroege 16de eeuw voornamelijk een zaak van *ad hoc* compositie of improvisatiepraktijk. Wij zien tegenwoordig vermoedelijk slechts een vage afspiegeling van de rijke instrumentale cultuur die er geweest moet zijn. Het ligt zeer voor de hand dat instrumentalisten uitstekend in staat waren vocale stukken tot instrumentale arrangementen om te vormen.[12] De mobiliteit van instrumentalisten was hoog, getuige de archivalische gegevens. Vermoedelijk waren zij daarmee ook verantwoordelijk voor de verspreiding van veel muziek. Dit blijkt in de eerste plaats uit de gedaanteverwisseling van vele door Europa rondzwervende stukken, gebaseerd op kennelijk populaire chansons, of danstenores en daarmee verband houdend repertoire. Zo'n rondzwervend stuk treffen we ook in Handschrift Koning. *Och, voer die doot en is gheen boet* is de geestelijke tekst op een tenormelodie, die bekend staat als 'Tandernaken' en bij uitstek behoort tot het improvisatiemateriaal van de 15de-eeuwse instrumentale ensembles. Zo lijkt een derde element zich te scharen in de rij van invloedsferen die we in Handschrift Koning kunnen vinden, namelijk dat van de instrumentale muziek.

In de volgende paragrafen zullen we zien op welke manier kloostermuziek, elitaire polyfonie en instrumentale muziek met elkaar verbonden zijn in de liederen in Handschrift Koning. Vervolgens kijken we nog eens naar de gehele inhoud van het tweede gedeelte van het manuscript, en moeten we ons afvragen of er misschien verderstrekkende redenen zijn geweest voor de keuze van een bepaalde polyfone zetting. Met andere woorden, zou het kunnen dat de keus voor één van de genres een betekenis op zichzelf heeft?

Kloostermuziek in Handschrift Koning

Ettelijke liederen in Handschrift Koning zijn min of meer bekende *top hits* in diverse kloosterhandschriften uit het gehele Nederrijn-gebied van de late 15de eeuw. Veel van deze liedjes zijn als eenstemmig buitenliturgisch lied, een zogenaamd 'cantio', begonnen ergens in centraal Europa, en in onze streken bekend geraakt. In de kloosterhandschriften worden ze gewoonlijk als eenvoudige tweestemmige zetting overgeleverd, zodat een 'cantus planus binatim' is ontstaan. Daarmee verschilt hun overlevering met die in Handschrift Koning opmerkelijk. In ons boekje zijn deze liedjes namelijk allemaal op enigerlei wijze aangepast.

Neem het kerstlied *Dies est leticie in ortu regali* bijvoorbeeld, in Handschrift Koning op f. 133v-134r, dat we onder andere in een vermoedelijk uit Utrecht afkomstig handschrift vinden.[13] In het Utrechtse laat-15de-eeuwse handschrift is net als in andere kloosterhandschriften *Dies est leticie in ortu regali* tweestemmig genoteerd in een niet-mensurale notatie. In Handschrift Koning zien we een versie die gebruik maakt van dezelfde liedmelodie, maar nu in een polyfone driestemmige zetting en – om duidelijke redenen – opgeschreven in een mensurale notatie. Niet alleen is er een nieuwe tweede en een derde stem bijgekomen, ook de oorspronkelijke melodie is ritmisch geordend zodat hij bruikbaar is in een polyfone zet-

12 Polk, *German Instrumental Music*, 163 e.v. en I.P. Hijmans, 'The Recorder Consort ca. 1500', in: D. Lasocki, *Musicque de Joye* (Utrecht 2005) 203-225, aldaar 207-210.

13 U. Hascher-Burger, www.musicadevota.nl, aldaar Berlijn, SPK, ms germ. oct. 190, f 4r.

ting. Een zelfde modellering ondergingen andere veel voorkomende kerstliedjes als *Verbum caro factum est*, *Mit desen niewen jare* en, iets eenvoudiger, *Puer nobis nascitur*. Door deze veranderingen is de eenvoudige 'cantus planus binatim' versie vervangen door een polyfone zetting. Anders gezegd: de kloostermuziek heeft de (elitaire) polyfonie geabsorbeerd!

Zoals we eerder zagen komt ook het echte noot-tegen-noot contrapunt, het 'cantus planus binatim', voor in Handschrift Koning. Dit is bijvoorbeeld het geval in *Jesu dulcis memoria*, dat eveneens in het Utrechtse handschrift staat. In het Utrechtse handschrift vinden we het lied expliciet vermeld als 'iubilus Bernardi' met melisma's op de laatste lettergreep van iedere versregel, waardoor het lied in stijl dichtbij de oorspronkelijk jubelzang blijft. Ook komen er in de tweestemmigheid veel dissonanten voor, alles erop wijzend dat het stuk nog zeer in ontwikkeling is. In Handschrift Koning echter, treffen we een gepolijste 'cantus planus binatim' versie, zonder melisma's en dissonanten. Kennelijk voldeden die niet in de setting waarbinnen de muziek uit Handschrift Koning gebruikt werd en zijn ze zodanig weggepoetst dat er een welluidende 'cantus planus binatim'-versie ontstond. Gepolijst zijn ook de zettingen van de populaire liederen *Ave pulcherrima regina* en *Magnum nomen domini*. De versies zijn een zeer verzorgd 'cantus planus binatim' te noemen, maar vertonen een hang naar de hogere polyfonie, wat nog eens benadrukt wordt door de mensurale notatie waarin ze zijn genoteerd. Het is duidelijk dat veel van het Handschrift Koning-repertoire z'n origine heeft in de kloostermuziek zoals die in vele Nederlandse en Duitse Neder-Rijn manuscripten is overgeleverd, maar zelden is de muziek letterlijk overgenomen; vrijwel steeds zijn de liederen polyfoner gemaakt dan ze voorheen waren.

Elitaire polyfonie in Handschrift Koning

Een tweede categorie stukken stamt min of meer direct uit het internationale polyfone chanson-repertoire. Eerder noemden we een chanson van Alexander Agricola, *Mijns herten troest*, dat een vergeestelijking van zijn *In minen sin* is en zo regelrecht is overgenomen uit de 'hogere' polyfonie. Maar het is bepaald niet het enige stuk dat de invloed van de hogere polyfonie laat zien. Een bijzonder geval is bijvoorbeeld *O, Jesus bant*, een driestemmig contrafact van *O, Venus bant*, een lied waarvan onder andere door Agricola polyfone zettingen zijn gemaakt. De tenormelodie van *O, Jesus bant* uit Handschrift Koning is gelijk aan die in één van de composities van Agricola, de discantus daarentegen lijkt sterk op de melodie van het eenstemmige lied dat in het eerder genoemde Utrechtse (klooster) handschrift wordt gegeven.[14] Hieraan is een nieuwe contratenor toegevoegd en zo is het lied een polyfoon chanson geworden.

Dit lied vertegenwoordigt dus zowel de kloostermuziek als de polyfonie, echter niet als bij de in de vorige paragraaf besproken kloostermuziekstukken in een proces van 'bottom up', maar juist 'top down': de tenor komt uit de wereldlijke chansons, de discant uit het klooster, en de contratenor is nieuw. Het geheel voldoet vervolgens aan de wetten van een polyfoon chanson.

Opmerkelijk zijn ook *Die werlt leit mi so seer en quelt* en *Adieu, naturlic leven mijn*. Beide liederen zijn in internationale 'songbooks' overgeleverd als instrumentale stukken. Ze verschij-

14 Er bestaan twee versies van de polyfone zettingen: de een gebaseerd op de melodie van de tenor als in hs Koning, de ander op de melodie van de discantus als in hs Koning. Het lijkt erop dat de kopiist van Berlijn 190 een tweestemmige versie van het lied uit hs Koning gekend heeft: de melodie in Berlijn 190 is een compilatie van beide stemmen, iets wat makkelijk gebeurt in een orale cultuur. Zie www.liederenbank.nl.

nen op elkaar volgend in het liedboek van de Zwitserse Fridolin Sicher (ca. 1515).[15]

Die werlt leit mi so seer en quelt draagt daar de titel van de wereldlijke tekst *Tgepeys leit mi so vast en quelt*, een lied dat in elk geval al langere tijd in omloop was gezien het feit dat we het als wijsaanduiding tegenkomen in handschrift Werden[16] uit de tweede helft van de 15de eeuw en een Deventer handschrift (eind 15de eeuw).[17] De tekst is dus een gewoon geestelijk contrafact en een eenstemmige liedversie zal ook wel van dit stuk bestaan hebben, al kennen we die niet uit een bron voorafgaand aan Handschrift Koning. In Handschrift Koning imiteren de discantus en de contratenor de melodie van de tenor, een geliefde compositietechniek uit de hogere polyfonie. *Adieu, naturlic leven mijn* verklapt tot nog toe niet zijn eenstemmige voorganger, en het is ook niet duidelijk of die er is geweest. *Adieu, naturlic leven mijn* komt ook nog voor in de Basevi codex ca (1508) als vierstemmig instrumentaal stuk en in het Segovia manuscript (1502) waarin we ook de met handschrift Koning verwante versies van *In minen sin* en *O, Venus bant* van Agricola tegenkomen. De versies in de Basevi codex en het Segovia manuscript wijzen op bekendheid van de liederen in de Zuidelijke Nederlanden, waar de Basevi codex geschreven werd.[18] Via die route konden de kringen rond Agricola in aanraking komen met de liedjes, terwijl de versies in het boekje van Sicher en het Deventer en Werdener handschrift juist naar het noordoosten wijzen.

Sporen van instrumentale muziek

De derde invloedsfeer, die van de instrumentale muziek, vinden we in *Maria sart van edeler art* en *Och voer die doot*. Het tenorlied *Maria sart van edeler art* wordt in handschriften als het *Werdener Liederhandschrift*[19], het *Wienhäuser Liederbuch*[20] en het *Ebstorfer Liederbuch*[21] als tekstversie gegeven, waardoor we kunnen vaststellen dat het van Duitse oorsprong is, en dat bovendien een liedmelodie bekend moet zijn geweest in de tweede helft van de 15de eeuw, voorafgaand aan de vierstemmige versie uit ons Handschrift Koning. Een eenstemmige melodie daterend van voor de meerstemmige versies moet echter nog opduiken. Toch lijkt de tenormelodie ook zeer bekend te zijn geweest en de basis gevormd te hebben voor nieuwe, meerstemmige composities. In een Zuid-Duits handschrift vinden we vrijwel precies de vierstemmige *Maria sart* zoals in Handschrift Koning. De schrijver van de Zuid-Duitse versie, Johannes Nibling, prior van het Ebracher klooster, meldt dat dit lied van een zekere 'Pfabenschwancz' uit Augsburg is en dat hij, Nibling, het in 1500 opschrijft om het te behoeden voor de vergankelijkheid.[22] De zetting van zowel de Duitse als onze versie van *Maria sart* is die van een zogenaamd 'tenorlied', een lied waarbij de tenorstem de melodie draagt en waaromheen instrumentale tegenstemmen zijn gemaakt.

Hoewel er beslist nog nader onderzoek valt te doen naar de vroegere herkomst van het tenorlied *Maria sart*, kunnen we met deze informatie wel aan de slag. Augsburg, Neurenberg en omgeving zijn bij uitstek plaatsen waar in de laatste decennia van de 15de eeuw veel in-

15 *Gepenst licht my so vast un quelt* (f 72-73) en *Adieu, naturlic leven mein* (f 74-75).
16 Werden, Pfarrarchiv, Westfalen-Niederrhein, zie www.musicadevota.nl en www.liederenbank.nl.
17 Hs Berlijn SPK mgo 185, zie www.musicadevota.nl en www.liederenbank.nl.
18 Martin Bourgeois, Fallows, D., *A Catalogue of Polyphonic Songs* (Oxford 1999) 18.
19 Werden, Pfarrarchiv p67, lied 5, zie www.liederenbank.nl en www.musicadevota.nl.
20 Wienhausen, Klosterarchiv Hs 9, f 33r, zie www.musicadevota.nl.
21 Ebstorf, Klosterbibliothek, VI 17, f 9r, zie www.musicadevota.nl.
22 P-WürzS 11 II, f 16v, zie www.liederenbank.nl en H. Dennerlein, 'Zwei Ebracher Marienlieder', *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925) 1-9.

strumentalisten actief waren. En de betiteling 'Pfabenschwancz' herinnert aan instrumentale stukken die sinds het midden van die eeuw door Duitsland zwierven. Onduidelijk is het of het hier om een persoon dan wel een type stuk gaat: wellicht ook onbegrip van Nibling zelf.[23] Afgezien van diverse latere composities uiteenlopend van versies voor luit tot missen aan toe, treffen we de 'contratenor bassus' van de Augsburger en Handschrift Koning-versie ook nog eens aan in een Basels stemboekje uit 1510. Connecties over het gehele Duitse gebied uitwaaierend tot in Holland lijken aan de orde en geven precies weer wat we van de mobiliteit van instrumentalisten uit de late 15de eeuw kennen. In *Maria sart* zien we dus een klein monumentje van kloostermuziek vermengd met instrumentale, stedelijke muziek.

Een ander frappant en beetje ingewikkeld stuk in Handschrift Koning is *Och voer die doot*. De tekst van dit lied is gelegd op de tenormelodie *Tandernaken* die sinds het midden van de 15de eeuw door heel Europa circuleerde, zodanig dat 'een Tandernaken' een genre was geworden, en wel een instrumentaal genre, zonder tekst. Toch geldt ook voor dit lied dat domweg niet alles wat er ooit geweest is bij ons heden ten dage bekend is. Er bestaat namelijk wel een Tandernaken-tekst, maar de oudste versie die we daarvan kennen is ongeveer een eeuw jonger dan de melodie.[24] Wel weer is af te leiden uit oudere vermeldingen van 'op de wijze van Tandernaken' dat het liedje allang bekend was. De door Europa rondreizende tekstloze Tandernaken-melodie hangt qua structuur dicht aan tegen de danstenores en zal een afgeleide zijn van het oorspronkelijke lied. Maar daar er tot nu toe geen 15de-eeuwse versie met tekst én melodie opgedoken is, blijven we voor wat betreft het oorspronkelijke lied in het duister tasten.

Door deze situatie is de tekst *Och voer die doot* de eerste tekst die direct verbonden is met de Tandernaken-melodie. Maar opmerkelijk blijft het wel. De zetting van de *Tandernaken* in Handschrift Koning, die weliswaar als zetting uniek is, is er namelijk gewoon één van een instrumentale Tandernaken. Nu is een lied dat tot danstenor wordt niet uitzonderlijk, daarvan zijn meer voorbeelden. Maar kennelijk vond men juist in Holland dat een *Tandernaken* ook nog een liedversie kon zijn. De vraag is natuurlijk waarom men een in principe instrumentaal, wereldlijk genre gebruikte voor het ultieme lied over de vergankelijkheid. Aangezien we niet de vroege liedversie van *Tandernaken* kennen, en geen oudere tekst met of zonder melodie van *Och voer die doot* bekend is, moeten we voorzichtig zijn. Maar zouden de samenstellers van het Handschrift Koning niet ook de gedachte gehad kunnen hebben dat zo de wereldlijke instrumentale muziek door het devote woord bedwongen is? En is dat niet een gedachte die heerste in de late 15de eeuw, gezien de tekst die we in een handschrift uit 1473 lezen: 'die gheestelicke melodie is gheset op noetkins van weerliken liedekijns, om dat [opdat] men die werlike worden sal moghen vergheeten, want ons daer niet dan ydelheit in gheleghen en es. Ende dicwile zijn zij een groot hinder des gheesteliken levens'.[25]

We hebben nu een aardige indruk van wat er aan de liederen in Handschrift Koning is toegevoegd, waar ze vandaan kwamen en hoe ze aan hun nieuwe omgeving zijn aangepast. Om de unieke positie van Handschrift Koning nog eens te verduidelijken, is het aardig te kijken waar verscheidene liederen uit het boekje enige decennia later terecht kwamen. Uiteraard is

23 'Schwanz'-stukken komen we onder andere in het Glogauer manuscript tegen als instrumentaal genre en niet zo zeer als componisten. Het valt natuurlijk niet uit te sluiten dat een instrumentalist zich zo is gaan noemen.

24 Zie voor de meest volledige informatie hierover www.liederenbank.nl.

25 A.M.J. van Buuren, 'Soe wie dit lietdkyn sinct of leest. De functie van de Laatmiddelnederlandse geestelijke lyriek', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*(Amsterdam 1992) 239.

dit punt niet één op één te beantwoorden voor de meeste stukken. Maar van een enkel lied valt het op dat het juist in de Hollandse streken in de eerste decennia van de 16de eeuw een vervolg lijkt te krijgen. Zo zien we de teksten van *Truren moet ic nacht ende dach* en *Och voer die doot* juist in een Dordrechts handschrift terugkeren, wat natuurlijk onze vermeende connectie met Dordrecht onderstreept. Maar ook in niet geografische zin is het een interessante vraag. Zo treffen we *Cantent epythalamium* als tweestemmige kloostermuziek aan terwijl het in Handschrift Koning tot vierstemmig is uitgebreid. Ook *Costi regis filia*en *Nicolai solennia* blijken weer tot kloostermuziek geworden. Maar opnieuw is het *Maria sart* dat blijft verrassen wanneer het in 1556 in een handschrift uit de omgeving van Leiden als het tweestemmige Latijnse *Maria serenissima* opduikt.[26] Hoe een lied zijn weg terug naar het klooster vindt!

Nogmaals de inhoudsopgave

Laten we, nu we iets meer van de polyfonie weten, nog eens naar de opeenvolging van de liederen kijken. Zoals we zagen zijn er vier cycli, waarvan de eerste zeer indringende teksten in de volkstaal geeft, gezet op polyfone muziek, en de laatste cyclus een minstens zo imponerend beeldverhaal geeft als begeleiding van Latijnse, tamelijk abstracte teksten. De eerste set, de groep Middelnederlandse liederen, volgt minutieus het verloop van het hele leven: vanaf de aankondiging van de Geboorte tot de onontkoombare Dood. Misschien niet direct in het oog springend is dat het ene lied subtiel tot het volgende leidt. Binnen de drie kerstliederen is een klein tijdspad aangebracht: begroeting, geboorte en het nieuwe jaar en nieuwe leven dat begint, in respectievelijk tweemaal tweestemmig en eenmaal driestemmig contrapunt. Hierna volgt een loflied op Maria, vooral bezongen als maagdelijke moeder Gods in de vierstemmige Pfawenschwancz-versie. Dan krijgen we het geestelijke contrafact op het lied van Agricola, *Mijns herten troest, mijn siels begheren* met het fantastische refrein ‘en so wert ic vro daer ic nu truren moet’. Met andere woorden: wanneer ik op Maria’s troost kan rekenen, kan ik het leven aan. Dit alles mondt uit in het mystieke liefdeslied *O, Jesus bant*, waarvan we zagen dat het één van de polyfoon bewerkte stukken is. Op deze plek zou een één- of tweestemmig lied bepaald misstaan hebben, en, bedoeld of niet, is door het combineren van de in kloostersferen bekende melodie met de tenor uit de hogere polyfonie en een nieuw gemaakte contratenor een mix van rangen en standen ontstaan op abstract muzikaal niveau.

Het nu volgende lied bewerkstelligt een anticlimax: Jesus’ liefde, die men in het Modern Devote jargon ‘de Minne’ noemt, is niet zomaar verkregen. Eerst moet men lijden hier op aarde: ‘Truren moet ic nacht ende dach ende liden swair verlangen.’ Is het openingscitaat in de melodie van de discant van het bekende *J’ai pris amour* een toeval?[27] Dan wordt het lijden erger: de wereld zelf kwelt, maar men zal het moeten doorstaan: ‘Ic bin darinne, ic moet dar doere al stonden er dusent muere voere’, wordt in dialoogvorm gezongen alsof de tweestrijd polyfoon voelbaar is gemaakt. Inmiddels is de polyfonie steeds dichter bij het internationale repertoire gekomen. Dat geldt zeker ook voor het lied waarin de ascese compleet is: *Adieu, naturlic leven mijn*, een schitterend symmetrisch opgebouwd lied waarin vaarwel tegen het aardse

26 Vilnius F22-95, f 113v-115v. Hoewel de melodie driemaal genoteerd staat is dit één lied, zie facsimile ed. J.F.H. de Loos en V. Goncharova (Ottawa 2003).

27 *J’ai pris amour* opent met dezelfde intervallen, die overigens vaker geciteerd zijn door contemporaine musici.

en 'ave' en 'ic gruet u' tegen het goddelijke wordt gezegd, om te eindigen met 'Adieu, scrijf ic voer mijn devise', kortom: de minnende ziel is bereid afscheid van het aardse goed te nemen. Zoals we eerder zagen komt de klapper met *Och, voer die doot en is gheen boet*, de zegevierende tekst op het meest aardse, wereldlijke polyfone genre. Al het wereldlijke is ondergeschikt, want: 'als ic sta ghekist ter baren' en 'der wormen aes' ben, 'waer sal mijn siel dan vaeren?'



Afb. 12 Zie kleurkatern.

In de laatste cyclus met de Latijnse teksten is er visueel het een en ander verduidelijkt. Zo vinden we boven de nog eens gegeven tekst van het lied *Dies est leticie in ortu regali* in twee pentekeningetjes de geboorte verbeeld.[28] Met de geboorte van het Christuskind begint het Nieuwe Testament, het verhaal van de Verlossing van de mensheid door Gods Zoon en Zijn lijden. De twee tekeningen benadrukken meteen de onschuldige rol van Jozef en daarmee de maagdelijkheid van Maria. Jozef heeft op het linker plaatje water geput en op het rechter kijkt hij samen met de os en de ezel naar Maria die haar Kind in doeken heeft gewonden en op het stro gelegd. De maagdelijkheid van Maria gebaseerd op het Evangelie van Mattheus is ook zeer prominent in de liedteksten. Maagdelijkheid treedt ook naar voren uit de heiligenlevens van de Latijnse liederen in de tweede cyclus en past heel goed bij de sfeer van Moderne Devotie, zoals we hieronder zullen zien. Vervolgens zien we een ascetische monnik die wellicht aan het mediteren is (zie afb. 9). En dan volgt de alle stervelingen omvattende dodendans met een vorst, een burgerman en een vrouw, telkens met hun eigen dood als spiegelbeeld naast zich (afb. 12, 13 & 14).[29] Telkens zien we het aardse goed van de afgebeelde mens op het skelet van de dood weer afgebeeld; zelfs de vrouw heeft haar eigen vrouwelijke dood! Dat geheel wordt afgesloten met een rebus die ook tot troost moet strekken: de dood komt namelijk als troost aangezien dan de cyclus rond is en de Minne, Jezus' liefde, bereikt.



Afb. 13 Zie kleurkatern.

In de sfeer van de Moderne Devotie is het verband dat we in de diverse cycli menen te zien goed te begrijpen. Men schrijft over het 'opklimmen van de geest' en 'de hervorming van de krachten der ziel' en acht meditatie van groot belang.[30] Daarbij is het zo dat het opklimmen van de geest in stappen gaat: angst en vrees, hoop en uiteindelijk Minne. Dit geestelijk oefenen, zoals men het mediteren placht te noemen, is ook beschreven in een weekschema, een meditatiecyclus, voor Broeders of Zusters van het Gemene Leven in *Die gheestelicke melody*.[31] Voor elke dag van de week is er een lied en zijn er oefeningen die ook weer angst, hoop

28 Het nu volgende stuk is gebaseerd op de toelichting die Jos Koldeweij schreef in het cd-boekje bij FL72412: *Ons is een kijnt geboren*.

29 Zie hiervoor de uitgebreide uitleg van Jos Koldeweij in het boekje bij FL72411: *Adieu naturlic leven mijn*.

30 A.M.J. van Buuren, 'Soe wie dit lietdkyn sinct of leest'. in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen* (Amsterdam 1992) 240-241.

31 *Die gheestelicke melody*, Editie werkgroep oude teksten II, 2000, UFSIA Antwerpen, begeleid door Johan Oosterman en Frank Willaert, zie www.dbnl.org/titels/.



Afb. 14 Burger en zijn Dood, in Handschrift Koning. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Hs II 270, f 171r. Foto: KB Brussel.

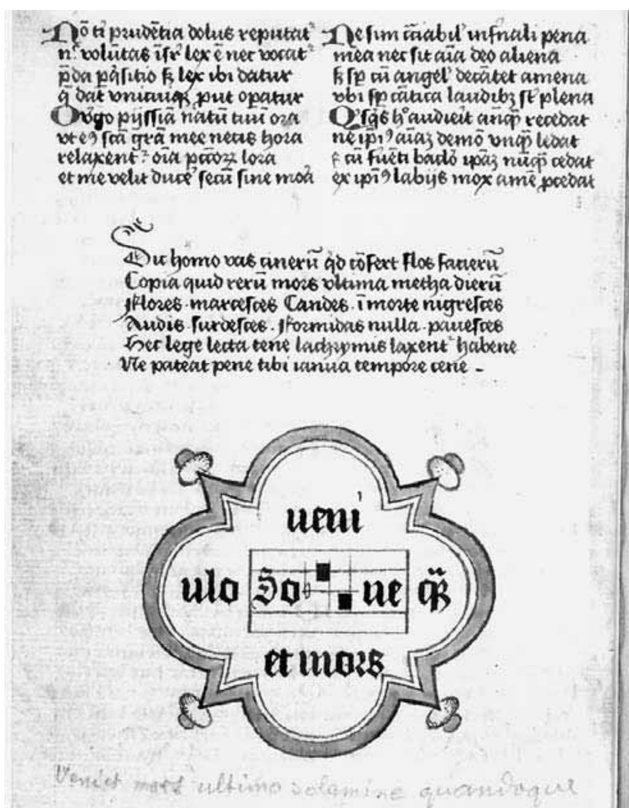
en Minne centraal stellen. Deze meditatiecyclus wordt gevolgd door liederen die geduld en troost als thema hebben en wordt afgesloten met drie heiligenliederen.

De stadia van het 'opklimmen van de geest' en het bereiken van de 'Minne', vinden we prachtig verwoord in Suster Bertkens vierde lied, ook een gesprek tussen Jezus en de Minnende Ziel.[32] In dit lied nodigt Jezus de minnende ziel uit Hem lief te hebben. Wanneer zij echter na enig aandringen geheel tot overgave bereid is, zegt Jezus haar dat zij geduld moet hebben en eerst op aarde moet lijden net als Hij gedaan heeft. Het is precies deze wending die we ook zien in de opeenvolging van de liederen uit de eerste cyclus: na *O, Jesus bant*, waarin de ik-figuur zich volledig overgeeft, volgt *Truren moet ic nacht ende dach ende liden swair verlangen*. Niks geen vreugde meer, maar lijden en geduld hebben. De tweede cyclus lijkt als illustratie bij de eerste te functioneren. Het verhaal van de geboorte is nu verteld in het formelere Latijn en op de plek van de wending naar het noodzakelijke lijden in de eerste cyclus, volgen hier de vier lijdensverhalen van de maagdelijke heiligen: zo lijd je.

De vijf hierop aansluitende Middelnederlandse liedteksten zijn weer heel persoonlijk van karakter. Ze vormen een dringende uitnodiging van Jezus aan de ziel, de mens, om toch zeker zich in te spannen de Minne te mogen genieten en vooral geduld te hebben.

De confronterende maar aan duidelijkheid niets te wensen overlatende afbeeldingen bij het abstracte Latijnse debat over de sterfelijkheid, lijken de parallel met de eerste cyclus te

32 A.M.J. van Buuren, 'Gesprek tussen Jezus en de Minnende Ziel', *Madoc* (2002) 130-140.



Afb. 15 Rebus, Handschrift Koning. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Hs II 270, f 174v. Foto: KB Brussel.

vormen. En zoals de rebus (afb. 15) de dood verwoordt in tekst en muziek, zo verbindt ook het laatste lied van de eerste cyclus *Och voer die doot en is gheen boet* tekst en muziek tot een boodschap. Want zoals we zagen, is dit het meest aardse, wereldlijke stuk uit het hele manuscript, voorzien van een tekst die exact de verbeelding van de dood oproept en waarin de polyfonie zelf als 'het aardse' functioneert. De tekst zegeviert, maar wint onnoemelijk aan kracht door de polyfonie. Wie was de redactie van deze bundel? Wie konden ten volle genieten van de gelaagdheid van dit boekje?

Muziek tussen noord en zuid

Het meest opvallende aan Handschrift Koning blijft de polyfonie die we aantreffen. In praktische zin stelt die polyfonie ook de dringendste vraag naar de gebruikers en samenstellers van het handschrift. Immers, geen concert, geen klinken van de muziek, zonder dat enige beslissingen op dat vlak genomen zijn. Maar zoals we gezien hebben is het boekje gelaagd. Het is duidelijk meer dan alleen een muziekhandschrift, desalniettemin voegt de polyfonie er een wezenlijke betekenis aan toe en leidt juist de muziek ons naar een vermoedelijk gezelschap van gebruikers en samenstellers, namelijk dat van de Hollandse stedelingen.

De verschillende soorten polyfonie, de kloostermuziek en de elitaire polyfonie met daarbij de sporen van instrumentale muziek, maken dat geen van deze groepen afzonderlijk aannemelijk is als gebruikerskring van een dergelijk handschrift. Met dat gegeven komen we dan al snel bij de stad uit waar kloosterlingen en gegoede burgers met en naast elkaar woon-

den en leefden en ook instrumentalisten een rol speelden. Stedelingen waren degenen die van al deze stromingen in de polyfonie op de hoogte konden zijn, en bovendien, zoals blijkt uit de tekstondersteunende werking van diverse stukken, in staat waren de waarde van de verschillende polyfone vormen in te schatten en te benutten.

Dus een stedelijk milieu, met gezien de taal Hollandse stedelingen, mensen die literair en muzikaal geschoold waren en als groep verschillende disciplines verenigden. Wanneer we dat samenbrengen met de veronderstelling dat het eerste en tweede gedeelte in de twintiger jaren van de 16de eeuw in de buurt van (danwel door) burgemeester en rector Cornelis Damasz is samengevoegd, lijkt Dordrecht een waarschijnlijke plek voor het ontstaan van het tweede deel van dit handschrift. We denken dan vooral aan de redactie van de bundel en niet zo zeer aan alle afzonderlijke stukken, want zoals we ontdekten kwamen veel stukken uit de Duitse gebieden. Ofwel als 'cantus planus binatim', ofwel als vierstemmig contrapunt, maar de relatie met Duitsland over het gehele Rijngebied is opvallend. Die stukken zijn dus ten ene male niet gecomponeerd in Holland, maar opgenomen in een boek waarin ze pasten.

Aan de andere kant zien we de invloed van de hogere polyfonie, die ongetwijfeld in een stad als Dordrecht niet geheel onbekend zal zijn geweest en juist vanuit het zuiden Holland bereikte. De sfeer van de Moderne Devotie die het leven in de Hollandse steden doorspekte, versterkt ons idee nog eens. Handschrift Koning was een boekje van een groep Hollandse intellectuele burgers, die ons beïnvloed door noord en zuid, hof en klooster een uniek kijkje in hun keuken gegund hebben.

Woordenlijst

Antifoon	Gregoriaans gezang dat vooraf gaat aan en/of volgt op een psalm
Contrafact	Een nieuwe tekst op een bestaande melodie
Contrapunt	Letterlijk 'punctus contra punctum' (noot tegen noot): meerstemmige compositietechniek
Contratenor	Tegenstem tegen de tenor; de contratenor altus ligt tussen de discantus en de tenor qua toonomvang, de contratenor bassus ligt – voornamelijk – onder de tenor qua omvang
Discant	Hogere tegenstem tegen de tenor in polyfonie
Ficta	Voluit: 'musica ficta' (fictieve muziek): benaming van alle tonen die niet in het vroegmiddeleeuwse theoretische toonsysteem voorkwamen, maar wel in de polyfone praktijk. Het gaat dan om alle verhogingen en verlagingen van tonen (kruizen en mollen). Tegenwoordig wordt de term vaak kortweg gebruikt voor het toevoegen van dergelijke verhogingen en verlagingen die niet in het manuscript staan, maar wel noodzakelijk zijn voor de polyfonie.
Melisma	Meerdere noten op een lettergreep
Polyfonie	Meerstemmigheid waarbij de verschillende stemmen zelfstandig ten opzichte van elkaar bewegen. Ook wel 'meerstemmigheid' als tegenstelling tot monofonie, 'eenstemmigheid'
Tenor	Leidende stem in polyfonie. De tenor bepaalt de cadensen, het einde van een frase en vormt daardoor het fundament van het polyfone bouwwerk (niet te verwarren met 'tenór', een hoge mannenstem).

Femke Deen

O Amsterdam Moordadich

Geuzenliederen in Amsterdam, 1566-1578

Geuzenliederen, anti-Spaanse en anti-katholieke liederen die tijdens de Opstand zeer populair waren, vonden ondanks de strenge censuur hun weg naar het publiek in het katholieke bolwerk Amsterdam. In een mediasysteem waarin nieuwsvoorziening en opinievorming met elkaar waren verbonden, waren deze liederen een belangrijk propaganda-instrument. Dit artikel schetst die rol van geuzenliederen in het publieke debat, en laat zien dat de liederen over Amsterdam inspeelden op de bestaande onvrede onder de Amsterdammers over de keuze van het stadsbestuur om trouw te blijven aan koning Filips II. Veel Amsterdammers maakten zich zorgen om de reputatie van hun stad. Niet onterecht, gezien de eerste strofe van het geuzenlied O Amsterdam Moordadich: 'O Amsterdam Moordadich / vol bloetgierighe Honden / Schout, schepens, Burgemeesters en Raden van desen / Bloetdorstighe Papisten, zijt ghy noch niet sadt bevonden? / Is uwen Kop noch niet vol van Weduwen en Weesen?'

In maart 1574 werd het huis van Claes Overlander, een rijke graankoopman uit Amsterdam, grondig doorzocht door de schout en twee schepenen. De brieven en papieren die zij vonden werden naar het stadhuis gebracht voor nader onderzoek en Overlander zelf werd gearresteerd en meerdere keren verhoord.[1] De schout was buitengewoon geïnteresseerd in de herkomst van de verboden geuzenliederen, pamfletten en nieuwsbrieven die hij tussen de papieren aantrof. Ook wilde de gerechtsdienaar alles weten over de correspondentie tussen Overlander en een aantal personen in Emden, net over de grens in Oost-Friesland, waarheen veel protestante en geusgezinde Amsterdammers na 1567 waren gevlucht.[2] Hoewel Overlander de aanwezigheid van de belastende geschriften in zijn kantoor bagatelliseerde, werd hij schuldig gevonden aan het bezitten en zelf schrijven van opruiende liederen, libellen en balladen, en aan handel drijven met de geuzen. Hij moest duizend gulden boete betalen en werd voor eeuwig verbannen uit de stad.[3]

Ondanks verwoede pogingen van de Amsterdamse magistraat om dissidente geluiden te onderdrukken, wisten illegale pamfletten en geuzenliederen klaarblijkelijk toch hun weg naar de stadsbevolking te vinden. De rol van verschillende media en propaganda tijdens de Opstand heeft de afgelopen decennia in toenemende belangstelling van historici gestaan.[4] De rol van geuzenliederen is tot dusver echter onderbelicht gebleven.[5] Dit artikel schetst de rol van de geuzenliederen in het publieke debat in Amsterdam in de eerste fase van de Nederlandse Opstand (1567-1578) (afb. 16). Geuzenliederen, waarin de Spaanse centrale over-

1 Stadsarchief Amsterdam (hierna SA), Archief Schout en Schepenen (hierna Archief Schout), inv. nr. 274: Confessieboeken 2 juli 1572-16 mei 1578 (hierna Confessieboek 274), f 94v-95.

2 SA, Archief Schout, Confessieboek 274, f 96-97v, f 104-105, f 107v-108.

3 SA, Archief Schout, inv. nr. 568: Justitieboeken 26 april 1566-21 mei 1578 (hierna Justitieboek), f 168v.

4 Zie onder meer: J. Pollmann en A. Spicer (red.), *Public opinion and changing identities in the early modern Netherlands. Essays in honour of Alistair Duke* (Leiden/Boston 2007); A. Duke, 'Dissident propaganda and political organization at the outbreak of the revolt of the Netherlands', in: P. Benedict e.a. (red.), *Reformation, revolt and civil war in France and the Netherlands 1555-1585*(Amsterdam 1999) 115-132.

5 Uitzondering is R. van Stipriaan, 'Words at war. The early years of William of Orange's propaganda', *Journal of Early Modern History* 11 (2007) 4-5, 331-349. Voor muziekhistorisch onderzoek naar geuzenliederen zie de verwijzingen naar de artikelen van Louis Peter Grijp en Martine de Bruin in latere noten.



Afb. 16 Plattegrond van Amsterdam, 1544. Cornelis Anthonisz, houtsnede. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-70.399. Foto: Rijksprentenkabinet.

heid en de katholieke kerk werden bespot en bekritiseerd en de daden van de opstandelingen werden verheerlijkt, functioneerden zowel als nieuws, propaganda en vermaak. Niet alleen werden deze liederen in het katholieke Amsterdam gretig geconsumeerd, ook verscheen een aantal geuzenliedjes *over* Amsterdam, waarin de stad werd neergezet als een broeinest van moordenaars en verraders.

Publiek debat

Moorddam, zoals de stad in deze periode werd genoemd, had die reputatie te danken aan de actieve steun van het stadsbestuur aan de centrale regering van koning Filips II en de katholieke kerk in de eerste periode van de Nederlandse Opstand. Tijdens het terreurbewind van de hertog van Alva (1567-1572) werkten de stadsregeerders fanatiek mee aan de vervolging van Amsterdammers die een rol hadden gespeeld bij de 'troebelen' in 1566-1567. Duizenden Amsterdammers vluchtten de stad uit, vooral naar Emden, maar tientallen achterblijvers

werden ter dood veroordeeld.[6] Ook het feit dat de stad na uitbreken van het gewapende conflict in 1572 als enige grote stad in Holland loyaal bleef aan Filips, zette kwaad bloed – niet alleen onder de opstandelingen, maar ook onder de Amsterdamse burgers.[7]

In het publieke debat dat werd gevoerd in de stad kwam deze uitzonderingspositie van de stad keer op keer terug. Met publiek debat bedoel ik hier de openbare uitingen – de publieke opinies – van kleinere of grotere groepen over zaken van algemeen belang. Ik benadruk dat we de moderne associatie van publieke opinie met 'de' mening van de menigte, van een meerderheid, los moeten laten. Er was niet sprake van één publieke opinie – de meningen die circuleerden conflicteerden juist sterk. Daarom is het beter te spreken van verschillende publieke opinies, die samen het publieke debat vormden.[8] Liederen, maar ook geruchten, nieuwsbrieven, pamfletten en prenten maakten deel uit van het vroegmoderne mediasysteem waarbinnen het debat zich kon ontwikkelen.[9]

Ook in Amsterdam vond tijdens de 'katholieke periode' een publiek debat plaats. Het beeld van een stad waar alle andersdenkenden waren gevlucht ofwel vervolgd, dient te worden genuanceerd.[10] De bronnen laten zien dat de Amsterdammers ondanks het strenge veiligheids- en vervolgingsbeleid toch spraken, zongen en schreven over de politieke en religieuze ontwikkelingen. Nieuws, geruchten, prenten, pamfletten en liederen wisten de censuur te ontwijken en voedden het publieke debat. Om de rol van geuzenliederen in dit debat te schetsen, wordt eerst het algemene verschijnsel van de geuzenliederen onder de loep genomen. Daarna worden de censuurmaatregelen van de Amsterdamse stadsregering besproken, gericht op het tegenhouden van de verspreiding van geuzenliederen. Vervolgens komen de mogelijke manieren aan bod waarop de liederen toch hun weg naar de bevolking konden vinden, gevolgd door een korte bespreking van de liederen waarvan we zeker weten dat ze in Amsterdam werden verspreid. In het laatste deel van het artikel staan de heersende opinies centraal waarop deze liederen aansloten. Daarvoor worden een aantal liederen geanalyseerd waarin Amsterdam zelf een prominente plaats inneemt.

6 De Raad van Troebelen veroordeelde 242 Amsterdammers, waarvan zo'n 170 bij verstek omdat ze waren gevlucht en geen gehoor hadden gegeven aan de indagingen. A.L.E. Verheyden, *Le conseil des troubles. Liste des condamnés (1567-1573)* (Brussel 1961); J. Marcus (red.), *Sententiën en indagingen van den hertog van Alba, uitgesproken en geslagen in zynen bloedtraedt 1567 tot 1672* (Amsterdam 1735). 25 personen werden in Amsterdam gehangen, onthoofd, verdronken of verbrand: H. van Nierop, *Beeldenstorm en burgerlijk verzet in Amsterdam, 1566-1567* (Nijmegen 1978) Appendix 1.

7 H. van Nierop, *Het foute Amsterdam. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de Nieuwe Geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam op vrijdag 13 oktober 2000* (Amsterdam 2000) 7.

8 De term publiek debat doet naar mijn idee beter recht aan de situatie in de vroegmoderne tijd dan het door socioloog en filosoof Jürgen Habermas geïntroduceerde concept van de publieke sfeer. Zie: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Darmstadt 1962). Onder historici woedt een hevig debat over de bruikbaarheid van Habermas' concepten voor de vroegmoderne tijd. Voor een overzicht, zie: Harold Mah, 'Phantasies of the public sphere. Rethinking the Habermas of historians', *Journal of Modern History* 72 (2000) 153-182, aldaar 153-154, noot 3.

9 R. Wohlfeil, 'Reformatorische Öffentlichkeit', in: L. Grenzmann en K. Stackmann (red.), *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit* (Stuttgart 1984) 41-52, aldaar 48. Zie ook: A. v. Dixhoorn, *Lustige geesten. Rederijkers en hun kamers in het publieke leven van de Noordelijke Nederlanden in de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw* (ongepubliceerd proefschrift 2004) 54. Wohlfeil is niet de enige die wijst op het belang van mondelinge en visuele communicatievormen in de vroegmoderne tijd. De sterke nadruk die historici legden op de boekdrukkunst is ingeruild voor een breder perspectief, waarbij drukwerk slechts als één van de beschikbare media wordt gezien. Zie onder meer: R. Cust, 'News and politics in early seventeenth-century England', *Past and Present* 12 (1986) 60-90; A. Fox, 'Rumour, news and popular political opinion in Elizabethan and early Stuart England', *Historical Journal* 40 (1997) 597-620; R. Darnton, 'An Early Information Society. News and the Media in Eighteenth-Century Paris', *The American historical review* 105 (2000) 1, 1-39; M. Keblusek, 'Nieuwsvoorziening in de Republiek. De Engelse burgeroorlog in Haagse drukken', in: H. Kleijer e.a. (red.), *Tekens en teksten. Cultuur, communicatie en maatschappelijke veranderingen vanaf de late middeleeuwen* (Amsterdam 1992) 60-77; R. W. Scribner, *For the sake of simple folk. Popular propaganda for the German Reformation*(Cambridge 1981).

10 Zie onder meer Van Nierop, *Het foute Amsterdam*, 15.



Afb. 17 Zie kleurkatern.

Geuzenliederen

Liederen zijn sinds mensenheugenis gebruikt om informatie over te dragen en om mensen op te wekken, te troosten en te overtuigen. Zo was het gemeenschappelijk zingen van psalmen in de landstaal tijdens de Reformatie een belangrijke pijler van het nieuwe geloof, en ook spotliederen en politieke liederen droegen bij aan de verspreiding van het reformatorische gedachtegoed.[11] De zogeheten martelaarsliederen uit deze periode staan te boek als directe voorloper van de geuzenliederen. Deze liederen, waarin de lotgevallen van ter dood veroordeelde aanhangers van de nieuwe religie werden bezongen, werden in eerste instantie gedrukt op losse bladen en in het geheim verspreid. Later werden de offerliederen en martelaarsbrieven verzameld in kleine boekjes onder de titel *Het offer des Heeren.*[12]

Onder de geuzenliederen bevinden zich naast martelaarsliederen ook verhalende liederen, spotliederen, klaagliederen en geestelijke liederen. Het geuzenlied is dan ook geen homogeen genre – de liederen hebben alleen hun anti-Spaanse en anti-katholieke strekking gemeen. Pas nadat een aantal liedjes uit de eerste fase van de Opstand werd gebundeld in zogeheten geuzenliedboeken ontstond de verzamelnaam. Minstens 39 uitgaven van het geuzenliedboek moeten er zijn geweest – de vroegste dateerde waarschijnlijk uit 1574, de laatste uit het midden van de 18de eeuw. De oudst bewaard gebleven editie komt uit 1576-1577 (afb. 17).[13] De inhoud van de geuzenliedboeken varieert; vrijwel elke nieuwe editie werd aangevuld met liederen over recentere ontwikkelingen, soms ook met onbekende liederen over eerdere gebeurtenissen. De liedjes werden geplaatst in chronologische volgorde – in sommige edities werden ze voorzien van een korte inleiding, waardoor een geschiedverhaal in liederen ontstond (luister track 3).[14]

11 A. Pettegree, *Reformation and the culture of persuasion* (Cambridge 2005), 40-75. Zie ook: R. Scribner, 'Oral culture and the diffusion of Reformation ideas', *History of European ideas* 5 (1984) 3, 237-256, aldaar 245-246. Ook in Amsterdam werden in de jaren twintig en dertig spotliederen gezongen, zie J. ter Gouw, *Geschiedenis van Amsterdam* IV (Amsterdam 1880-1886), 141.

12 De eerste druk dateert van 1562: *Dit boeck wort genaemt: het offer des Heeren* (s.n. 1562). Over de relatie tussen martelaarsliederen en geuzenliederen zie: P. Visser, '2 december 1567. De liedjesventer Cornelis Pietersz. wordt te Harlingen gearresteerd. Geuzenliederen', in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (Groningen 1993) 164-171, aldaar 166-168. Veel martelaren zongen zelf psalmen op het moment van hun executie: zie L. P. Grijp, 'Zingend de dood in', in: F. Willaert (red.), *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1995* (Leuven 1997) 118-148.

13 Martine de Bruin telde 38 uitgaven. Vier hiervan zijn niet bewaard gebleven, waaronder de vermoedelijk oudste editie uit 1574. Zie: M. de Bruin, 'Bevroren boekjes. Een geuzenliedboek van 1577-78 en andere vondsten', in: F. Willaert (red.), *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1995* (Leuven 1997) 74-102, aldaar 82. Sinds de verschijning van dit artikel vond De Bruin in de bibliotheek van Göttingen een uitgave uit 1576-1577, dat daarmee de 39ste bekende druk is: *Een nieu Guese Liede Boecxken/ Waerinne begrepen is den gantschen Handel der Nederlantscher gheschiedenissen/ dees voorleden acht Jaren tot die Peys toegedraghen/ eensdeels in Druck wtghegaen/ eensdeels nu nieu by gheuoecht. Midtsgaders sommige schoone Refereynen ten seluen Propooste dienenden hier achter by ghestelt (...)* (Antwerpen? 1576/1577?) Göttingen, NSUB: 8 H Holl II 2551 RARA. Hierover: M. de Bruin, 'Een nog ouder geuzenliedboek: de Wilhelmustekst in 1576-1577?', in: L.P. Grijp en F. Willaert, *De fiere nachtegaal* (Amsterdam, verschijnt najaar 2008). Met dank aan Martine de Bruin voor het beschikbaar stellen van dit artikel.

14 Volgens Louis Grijp veranderde de functie van de geuzenliedboeken in de loop van de 17de eeuw, en verwerden zij tot een 'nationaal epos' van de protestantse delen van de bevolking. L.P. Grijp, 'Van geuzenlied tot Gedenck-clanck. Eerste deel: Het geuzenliedboek in de Gouden Eeuw', *De zeventiende eeuw* 10 (1994) 1, 118-132; L.P. Grijp, 'Van geuzenlied tot Gedenck-clanck. Tweede deel: De receptie van geuzenliederen, in het bijzonder in de contrafractuur', *De zeventiende eeuw* 10 (1994) 2, 266-276.


Een nieu Liedeken vande Negen Soldaten/
Die op Vrijdaghe gingen/ende worden alle gaer ghevangen.

Dit is ghebooren in Vrieslandt op den Jouwer/den Achstendach Meert/

Een nieu Liedt/op die Wijse/ Vader onse in Hemelrijck.

Een nieu liedt
op die Wijse/ ick wolde
dat ick waer een wilt te wilde Swaen/

Afb. 18 Liedblad met vier liederen; in sommige gevallen werden de bladen verknipt zodat de liederen los konden worden verkocht. Ca. 1592. Leiden, Universiteitsbibliotheek, 1011 A 21. Foto: UB Leiden.

Lang niet alle geuzenliederen die tijdens de Nederlandse Opstand circuleerden, zijn terechtgekomen in een van de geuzenliedboeken. Het corpus is vermoedelijk veel groter dan de 252 liederen die in de wetenschappelijke tekstuitgave van Kuiper en Leendertz zijn verzameld.[15] Veel liederen circuleerden op losse liedbladen, in pamfletten en in manuscripten.[16] Op de liedbladen stonden vaak verschillende liederen in kolommen over de lengte of breedte van het blad. Deze bladen werden in hun geheel verkocht, maar ook per lied – de bladen werden dan in stroken geknipt.[17] Deze 'vliegende blaadjes' werden verkocht door marskramers, straatzangers en liedjesventers, rondgestrooid op straat of aangeplakt aan openbare gebouwen en gezongen op straat en in schuiten.[18] Een bekend voorbeeld van een dergelijke liedjeszanger is Cornelis Pietersz, die op 2 december 1567 in Harlingen gevangen werd genomen. Hij had drie 'sorteringe van liedekens' in zijn bezit, die hij had gekocht in Bolsward en weer had doorverkocht. Van de opbrengst had hij duizend nieuwe exemplaren laten

15 E.T. Kuiper en P. Leendertz (red.), *Het geuzenliedboek naar de oude drukken* (Zutphen 1924-1925).

16 Grijp, 'Van geuzenlied tot Gedenck-clanck. Eerste deel', 118. F.K.H. Kossmann ontdekte een aantal liederen in manuscripten en op losse liedbladen die niet in de Geuzenliedboeken voorkomen: F.K.H. Kossmann, *De Nederlandsche straatzanger en zijn liederen in vroeger eeuwen* (Amsterdam 1941) 26-38. W.L. Braekman kwam in de jaren zeventig met nog een aantal aanvullingen: W.L. Braekman, 'Dutch black-letter ballads of the sixteenth and seventeenth centuries', *Quaerendo* 4 (1974) 2, 132-142; W.L. Braekman, 'Early Flemish broadside ballads in the University Library in Ghent', *Quaerendo* 2 (1972) 2, 109-121.

17 Kossmann, *De Nederlandsche straatzanger*, 26-27.

18 Ibidem, 9-23.

drukken. Deze had hij 'openbaerlicken overall in steden en dorpen gesongen' en verkocht. De drie liedjes waren gedrukt op smalle stroken papier die bewaard zijn gebleven in het archief van Kampen (afb. 18).[19]

Doordat de geuzenliederen werden geschreven op bestaande melodieën, zowel van psalmen als van populaire deuntjes, waren ze gemakkelijk te onthouden en mondeling over te brengen. Brede lagen van de bevolking konden op deze manier in contact komen met de liedjes.[20] Veel geuzenliederen waren ten tijde van hun conceptie zeer actueel: zij werden direct na de gebeurtenis geschreven en dienden vermoedelijk voor grote groepen mensen als belangrijke informatiebron.[21] Toch waren inhoud en toon van de verhalende liederen allesbehalve objectief. Net als de strijd- en spotliederen hadden ze immers een politieke bedoeling – ze bezongen de heldendaden van de geuzen of de misdaden van de Spanjaarden.[22] Naar de mogelijke betrokkenheid van Willem van Oranje en zijn 'propaganda-machine' bij de conceptie en verspreiding van de liederen dient nog nader onderzoek te worden gedaan. Er zijn wel aanwijzingen dat hij en zijn literaire entourage verantwoordelijk waren voor een aantal liederen, waaronder het Wilhelmus, en dat deze bewust werden ingezet om de publieke opinie te beïnvloeden.[23] Volgens Kuiper komen zeker vijftien geuzenliederen uit de koker van de prins. Daarbij gaat het vooral om liederen waarin de prins zelf wordt verheerlijkt, maar ook het lied *Hoort toe menschen nu ter tijt* over het beleg van Alkmaar is volgens hem een voorbeeld van een propagandalied. De schrijver is volgens Kuiper literair geschoold maar bedient zich met succes van een volkse toon met als doel de gematigde middengroepen te bekeren.[24]

Censuur

De aanwezigheid van de opruiende liederen was de stadsregering van Amsterdam een doorn in het oog. De verspreiding van conflicterende ideeën en informatie ondermijnde het ideaal van de stedelijke eendracht.[25] *Concordia* – harmonie of eendracht – werd gezien als de absolute voorwaarde voor een goed functionerende stad, onmisbaar bij het bewaren van de vrijheid en het algemeen belang (afb. 19).[26] Die eenheid was verstoord door de gebeurtenissen in 1566-67. Nadat de katholieke stadsregering in 1567 de macht weer had heroverd met be-

19 Ibidem, 17-19; Visser, '2 december 1567'; H.J. van Lummel, *Nieuw Geuzenlied-boek, waarin begrepen is den gantschen handel der Nederlanden, beginnende anno 1564 uit alle oude Geuzenlied-boeken bijeenverzameld. Uit verschillende uitgaven op nieuw bijeenverzameld door H.J. van Lummel* (Utrecht 1874), 545-548.

20 Louis Peter Grijp gebruikte dit systeem van contrafactuur om te onderzoeken hoe populair de liedjes waren in de Gouden Eeuw. Zie Grijp, 'Van geuzenlied tot Gedenck-clanck. Tweede deel'.

21 Grijp, 'Van geuzenlied tot Gedenck-clanck. Eerste deel', 119-123.

22 Zie voor een bespreking van de mogelijke nieuwswaarde van ballades in het vroegmoderne Engeland: A. McShane Jones, 'The gazet in metre; or the rhiming newsmonger. The English broadside ballad as intelligencer. A new narrative', in: J. W. Koopmans (red.), *News and politics in early modern Europe (1500-1800)* (Leuven 2005) 131-151; H. Dunthorne, 'Singing the news. The Dutch Revolt and English street ballads, c. 1560-1660', *Dutch Crossings* 21 (1997) 2, 54-72.

23 Zie: Van Stipriaan, 'Words at war'.

24 Kuiper en Leendertz (red.), *Geuzenliedboek*, XV-XVIII.

25 P. Griffiths, 'Secrecy and authority in late sixteenth- and seventeenth-century London ', *The Historical Journal* 40 (1997) 4, 925-951, aldaar 932-933.

26 J. Spaans, 'Public opinion or ritual celebration of concord? Politics, religion and society in competition between the chambers of rhetoric at Vlaardingen in 1616', in: J. Pollmann en A. Spicer (red.), *Public opinion and changing identities in the early modern Netherlands. Essays in honour of Alistair Duke* (Leiden/Boston 2007) 189-209; M. van Gelderen, *The Political Thought of the Dutch Revolt* 1555-1590 (Cambridge 1992), 193; J. Pollmann, 'Eendracht maakt macht. Stedelijke cultuuridealen en politieke werkelijkheid in de Republiek', in: D. Bos e.a. (red.), *Harmonie in Holland. Het poldermodel van 1500 tot nu* (Amsterdam 2007) 134-151.



Afb. 19 Personificatie van de Eendracht (*Concordia*): een vrouw met een molensteen en een model van een ommuurde stad. Cornelis Anthonisz, 1549, gravure. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-2720. Foto: Rijksprentenkabinet.

hulp van de centrale regering, poogde zij de eenheid te herstellen middels een streng vreemdelingen -en veiligheidsbeleid.[27] De censuurwetgeving maakte hiervan onderdeel uit.

Tot dusver heeft de studie naar censuur in deze periode zich vrijwel uitsluitend beperkt tot boekencensuur.[28] De pogingen controle te krijgen over schriftelijke uitingen kunnen echter niet los worden gezien van algemene zorgen over de macht van taal.[29] Niet alleen het drukken, bezitten en lezen van dissidente pamfletten werd immers als bedreiging van stabiliteit en het algemeen belang gezien, ook het verspreiden van mondeling nieuws, opruiende praat en lasterlijke liedjes werd opgevat als oproerige daden die de sociale orde en het gezag bedreigden.[30] Overtreders werden gestraft als verstoorders van de openbare rust of als pleger van majesteitsschennis. Daarbij werd geen onderscheid gemaakt tussen landverraad,

27 Van Nierop, *Het foute Amsterdam*, 16.

28 I. Weekhout, *Boekencensuur in de Noordelijke Nederlanden. Een verkennend onderzoek naar de vrijheid van drukpers gedurende de zeventiende eeuw* (Den Haag 1998); H. van Nierop, 'Censorship, illicit printing and the Revolt of the Netherlands', in: A. Duke en C. A. Tamse (red.), *Too mighty to be free. Censorship and the press in Britain and the Netherlands* (Zutphen 1988) 29-44; G. Marnef, 'Repressie en censuur in het Antwerps boekenbedrijf, 1567-1576', *De zeventiende eeuw* 8 (1992) 2, 221-231.

29 Zie ook voor dit argument: M.L. Kaplan, *The culture of slander in early modern England* (Cambridge 1997).

30 L.J. Graham, *If the king only knew. Seditious speech in the reign of Louis XV* (Charlottesville 2000), 9-10. Kaplan, *Culture of slander*, 9; E. Butterworth, *Poisoned words. Slander and satire in early modern France* (Leeds 2006) 38-39.

hoogverraad en majesteitsschennis.[31] De overtuiging bestond dat opruiende praat (of zang) niet op zichzelf stond: deze zou automatisch leiden tot daden – spraak, actie en gedachten waren onlosmakelijk met elkaar verbonden. Zo wezen de burgemeesters er in een keur uit 1572 op, dat het verspreiden van nieuws, liedjes en tijdingen 'murmuratie, seditie ofte commotie' kon veroorzaken.[32]

Vooral laster was een grote zorg van de autoriteiten. Niet alleen in schriftelijke maar ook in gesproken, gezongen en symbolische vorm werd laster vervolgd. Laster veroorzaakte factiestrijd, verstoorde de publieke vrede en beschadigde reputatie en eer van het onderwerp van de laster, het hoogst denkbare goed.[33] Zo werd in Amsterdam in januari 1565 het zingen van liedjes verboden waarin personen 'in haren name gequest souden mogen werden'.[34] Het ging hier waarschijnlijk om liedjes over de Doleantie, een petitie die eind 1564 was aangeboden aan landvoogdes Margaretha van Parma door een grote groep anonieme Amsterdamse burgers. In deze petitie werd felle kritiek geuit op de magistraat.[35] De episode werd druk besproken en bezongen in de stad. Dat leidde volgens de burgemeesters tot 'diffamatie' (ontering door kwaadspreken) van de personen die werden bezongen.[36]

In de daaropvolgende jaren 1566-67 bleven de burgemeesters hard optreden tegen verkopers van 'fameuse liedekens', waarvan we kunnen aannemen dat het om liedjes ging over de tumultueuze gebeurtenissen in die periode. Zo werd Jan Pietersz van Kleef voor twee jaar verbannen voor het verkopen van liedjes die hij eerst zelf in Vianen en Amsterdam had gekocht. Jan Joachims werd begin september 1566 gearresteerd, nadat hij 'gestrojt heeft fameusse liedekens die oick eensdeels bij hem genomen zijn'. Hij werd verbannen voor een jaar. En Helias Jansz, poorter van Amsterdam, werd in februari 1567 voor vier jaar verbannen voor het verkopen van 'verscheyden schandaleusse liedekens, singende oick de zelve liedekens bij dage opder straten ende by avont vorder goeder luijder dooren'.[37] In de periode van het gewapende verzet, na 1572, werden de liederen en andere opruiende geschriften opnieuw aangepakt. De eerder genoemde keur uit 1572 werd in 1574 nog eens aangescherpt door 'refereynen, pasquillen' of andere 'vileyne gescriften en gedichten' te verbieden op straffe van verbanning voor 3 jaar. Volgens de keur werden die dagelijks verspreid, gelezen en gezongen.[38]

31 G. de Bruin, *Geheimhouding en verraad. De geheimhouding van staatszaken ten tijde van de Republiek (1600-1750)* (Den Haag 1991) 47-49, 84-85.

32 Keurboek G, 20 augustus 1572, f 73v-74v.

33 Butterworth, *Poisoned words*, 2, 10-13.

34 SA, Archief van de Burgemeesters (hierna Burgemeesters), Keurboek F, 24 januari 1565, f 156. Deze keur werd ruim een half jaar later vernieuwd: Keurboek F, 12 juli 1565 f 162.

35 SA, Burgemeesters, inv. nr. 495, Stukken betreffende de Doleantie 1564 en 1565, deel A: Request der Doleanten. Zie ook: H. van Nierop, 'De eenheid verbroken, 1522-1566', in: M. Carasso Kok (red.), *Geschiedenis van Amsterdam 1. Een stad uit het niets, tot 1578* (Nijmegen 2004) 313-363, aldaar 361-363; A.J.M. Brouwer Ancher en J.C. Breen, 'De Doleantie van een deel der burgerij van Amsterdam tegen den magistraat dier stad in 1564 en 1565', *Bijdragen en mededeelingen van het Historisch Genootschap* 24 (1903) 59-200; J. ter Gouw, *Geschiedenis van Amsterdam* VI (Amsterdam 1889-1891) 46 e.v.

36 Een groot deel van de doleanten hing de gereformeerde religie aan en zou na de Alteratie in 1578 op het regeringspluche terechtkomen. Hoewel de religiekwestie in het document niet met name wordt genoemd, kan het conflict worden gezien als voorbode van de gebeurtenissen in 1566-67, toen de katholieke magistraat recht tegenover de protestantse gemeenschap kwam te staan. J.J. Woltjer, 'Het conflict tussen Willem Bardes en Hendrick Dirckszoon', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 86 (1971) 178-199, aldaar 179.

37 Jan Pietersz van Kleef: Justitieboek, f 15v, Confessieboek 272, f 178. Jan Joachims: Justitieboek, f 9v. Helias Jansz: Justitieboek, f 19v, Confessieboek 272, f 187.

38 Keurboek G, 5 maart 1574, f 105-105v. Tipgevers werd 26 gulden beloning in het vooruitzicht gesteld. Gezien de datum is het mogelijk dat Overlander naar aanleiding van deze keur werd gearresteerd. Wouter Jacobsz vermeldt op 15 maart dat

Verspreiding van geuzenliederen

Hoe werden de geuzenliederen nu verspreid in Amsterdam? Er zijn aanwijzingen dat de ballingen die na 1567 uit Amsterdam waren gevlucht hier een rol in speelden. Een groot deel van de Amsterdamse uitgewekenen had zich gevestigd in Emden, dat al in het decennium voor 1566 bij de autoriteiten in de Nederlanden bekend stond als de belangrijkste exporthaven van protestants drukwerk voor de Nederlandse markt.[39] De burgemeesters zagen in ieder geval een verband tussen de mogelijke clandestiene aanwezigheid van de uitgewekenen in Amsterdam en het verspreiden van nieuws en meningen. In mei 1572 deed de stadsregering een resolutie uitgaan waarin de Amsterdammers werden opgeroepen te zoeken naar Pieter van Duyeren, een balling. Tegelijkertijd kwam de stadsregering opnieuw met een keur waarin het verspreiden van nieuws, tijdingen en liedjes werd verboden. Dat gebeurde volgens de burgemeesters dagelijks. Daarom werd iedereen verboden 'nyeuwe tijdingen te spegeren' of 'oproerighe woorden te roupen oft spreken'.[40]

De mogelijke terugkeer van ballingen binnen de stadsmuren was een voortdurende zorg van de magistraat. In een keur van maart 1568, opgesteld na een klacht van Alva, meldt de stadsregering dat vele Geuzen 'vande principaelsten ende die meest belast zijn mit den troublen ende ongeregelicheyt inden verleden jaren gebeurt' waren teruggekeerd naar de stad, en dagelijks 'converseerden' met de ingezetenen. Veel burgers hielpen de geuzen en verstopten ze in hun huizen.[41] Ook in latere jaren deden geruchten over de aanwezigheid van ballingen regelmatig de ronde. Zo zocht de schout in januari 1569 (zonder resultaat) naar zijn voorganger Willem Bardes en een andere prominente protestantse Amsterdammer, Lubbert Nuth.[42] En in maart 1572 bekende de uitbater van de buiten de Haarlemmer poort gelegen herberg 'In de Vijff Hamers' dat twee Amsterdamse uitgewekenen tot drie keer toe zijn herberg hadden bezocht.[43]

Contact tussen de ballingen en hun familie of zakelijke contacten in de stad was streng verboden.[44] In de praktijk was het echter moeilijk om briefverkeer aan banden te leggen.

de nacht ervoor twee geusgezinden waren opgepakt op verdenking van verraad: Wouter Jacobsz., *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz (Gualtherus Jacobi Masius) Prior van Stein. Amsterdam 1572-1578 en Montfoort 1578-1579*. ed. I.H. van Eeghen (Groningen 1959-1960) 382.

39 A. Pettegree, *Emden and the Dutch revolt. Exile and the development of reformed Protestantism* (Oxford/New York 1992) 87-108.

40 Keurboek G, 6 mei 1572, f 62. Pieter van Duyeren, verbannen uit de stad, was toch stad binnen gekomen en logeerde met enkele andere ballingen in de stad. De burgemeesters loonden 50 gulden beloning uit voor diegene die hen, of hun gastheren, aangaf. Keurboek G, *6 mei* 1572, f 62. Direct hierna: 'Dat oick mijnene heeren vande gerechte onderrecht worden diet enighe der gemeente deser stede ende oick anderen vreempden dagelixs binnen deser stede ende die vrijheyt van dyer semineren, sayen, verspreyden ende vertellen vele quaide valsche tijdingen'. Overtreders werden gestraft als oproerige en opstandige personen. Keurboek G, f 62-62v. Overigens komt Peter van Duyeren niet voor in de *Sententiën* van Marcus (zie noot 6).

41 Keurboek F, 15 maart 1568, f 278.

42 SA, Archief Handschriften, inv. nr. 59, Stoffel Jansz, *Uyt de notitie beschreven bij Stoffel Jansz beroerende de beroerten van de Jaren 1566 tot den Jare 1575 binnen Amsterdamme* (hierna: Stoffel Jansz), 14 januari 1568, f 232. Zie ook: C. Commelin, *Beschryvinge van Amsterdam, zynde een naukeurige verhandelinge van desselfs eerste oorspronk uyt den Huyse der heeren van Amstel, en Amstellant, haar vergrooting, rykdom en wyze van regeeringe, tot den Jare 1691* (2e druk; Amsterdam 1726), 1027. Op 21 september 1570 noteerde Stoffel Jansz dat het gerucht ging dat Goesen Pauw in de stad was. Stoffel Jansz, 21 november 1570, f 241. Zie ook: Keurboek G, 21 september 1570, f 44v-45.

43 Justitieboek, f 132v; Confessieboek 273, f 319-321v, aldaar 321v. Een jaar eerder werd een zekere Jan Douwesz ervan verdacht ballingen te huisvesten: Confessieboek 274, f 287v-288. Soms lukte het de schout wel een balling op te pakken: in juni 1570 werd Simon Pietersz gearresteerd. Zie: Confessieboek 273, f 236v-239, f 246. Pieter Dobbensz, die zich had aangesloten bij het leger van Willem van Oranje, werd opgepakt in augustus 1572: Justitieboek, f 146, Confessieboek 274, f 18-19.

44 J. ter Gouw, *Geschiedenis van Amsterdam* VI (Amsterdam 1889-1891), 208. Op 3 februari 1569 werd een plakkaat afgelezen waarin stond dat 'dat de vrouwen haer mannen en mochtende wijf onderstants met gelt ofte met victuelie ofte met eenige brieven ende wien daernaer toe trocken die souden haer goedt verbeuren noch eenige vrienden en vremden en moch-

Handelscorrespondentie liet zich nauwelijks tegenhouden – kooplieden bleven via hun handelsnetwerken op de hoogte van nieuws en ontwikkelingen in andere regio's.[45] De arrestatie van de eerdergenoemde Overlander was dan ook geen toeval. Hij correspondeerde veelvuldig met zakenrelaties over de grens. De schout vermoedde echter dat hij zijn handelsnetwerk gebruikte als dekmantel voor contact met de geuzen. Zo was de schout zeer geïnteresseerd in de correspondentie met ene Elbrich Cornelisdr. Deze vrouw beheerde volgens Overlander zijn zaken in Emden. Ook wilde de schout weten wie een zekere Thonis was, die regelmatig in de brieven werd genoemd. Volgens Overlander was dat een andere zaakwaarnemer, die 'seer sloff ende nyet naerstechen' was en die Elbrich keer op keer aan moest sporen.[46] De schout verdacht Overlander er daarnaast van contact te onderhouden met een aantal Amsterdamse protestanten die in ballingschap over de grens verbleven. Op de vraag of hij had gecorrespondeerd met Adriaen int Cromhout, Philips du Gardyn, Claes Boelens en Herman Rodenburch reageerde Overlander echter ontkennend. Het enige dat Overlander wilde toegeven was dat een koopgezel die namens hem een brief naar Dantzig zou brengen, deze had meegegeven aan Herman Roodenburch zonder toestemming van Overlander.[47]

Onduidelijk blijft of Overlander de liedjes en andere opruiende geschriften die bij hem werden aangetroffen, via zijn mogelijke contacten met ballingen had gekregen. Gezien hun interesse in Overlanders banden met Emden dachten de gerechtsdienaren in ieder geval van wel. Zelf zei Overlander dat hij enkele liedjes van een zekere Claes Hans had gekregen, een (koop?)gezel van buiten Amsterdam. Ook de liedjes die hij zelf zou hebben geschreven, had hij gekopieerd van teksten afkomstig van Claes Hans. Overigens deed in Amsterdam het verhaal de ronde dat Overlander wel degelijk zelf een liedje had geschreven. Stoffel Jansz schreef dat Overlander voor duizend gulden aan graan moest betalen, 'men zeijde het was om een lietien dat hij geschreven hadde vande Prins van Orangie'.[48]

Opvallend is de rol van handgeschreven kopieën van geuzenliederen. Liedjes en gedichten werden overgeschreven en verder doorgegeven.[49] Nederlandse historici die zich bezighouden met pamfletten hebben tot dusver weinig aandacht gehad voor de cultuurhistorische betekenis van deze publicatievorm.[50] Dit terwijl er vele aanwijzingen zijn dat de verspreiding van liederen, kronieken, nieuwsbrieven, verslagen en traktaten in handschriften een belangrijk deel uitmaakte van het vroegmoderne mediasysteem.[51] Zo zijn maar liefst

ten niet schrijven nochten eenige brieven.' Stoffel Jansz, 3 februari 1569, f 238-238v.

45 C. Lesger, *Handel in Amsterdam ten tijde van de Opstand. Kooplieden, commerciële expansie en verandering in de ruimtelijke economie van de Nederlanden, ca. 1550-ca.1630* (Hilversum 2001), 210.

46 Confessieboek 274, f 96-96v, 104v.

47 Confessieboek 274, f 96v.

48 Stoffel Jansz, 27 april 1574, f 273.

49 Begin zeventiende eeuw circuleerde op deze manier een spotlied over Maurits: A.Th. van Deursen, *Bavianen en Slijkgeuzen. Kerk en kervolk ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt* (Assen 1974) 360. Zie voor een bespreking van geschreven 'handbills' met liedjes in 16de-eeuws Engeland: A. Fox, *Oral and literate culture in England 1500-1700* (Oxford 2000) 299-334.

50 Uitzondering is J. Blaak, *Geletterde levens. Dagelijks lezen en schrijven in de vroegmoderne tijd in Nederland 1624-1770* (Hilversum 2004) 69-75. Historici die zich bezig houden met Engeland in de vroegmoderne tijd hebben laten zien dat tot ver in de 18de eeuw publicaties in handschriftvorm en gedrukte pamfletten naast elkaar bestonden en elkaar aanvulden. H. Love, *The culture and commerce of texts. Scribal publication in seventeenth-century England* (Amherst 1998); I. Atherton, '"The itch grown a disease". Manuscript transmission of news in the seventeenth century', in: J. Raymond (red.), *News, newspapers and society in early modern Britain* (London 1999) 39-66; S.A. Baron, 'The guises of dissemination in early seventeenth-century England. News in manuscript and print', in: B. Dooley en S.A. Baron (red.), *The politics of information in early modern Europe* (Londen 2001) 41-57.

51 Wouter Jacobsz spreekt herhaaldelijk over kopieën van brieven en nieuwstijdingen die in de stad de ronde deden. Zie bijvoorbeeld, *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*, 66, 290, 557, 628. Ook in andere kronieken wordt regelmatig melding ge-

265 van de bronnen die werden gebruikt voor het samenstellen van het Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600 handschriften, tegenover 522 drukken.[52] Overlander zelf had liedjes in handschrift in zijn bezit – waarbij in het midden blijft of hij deze zelf had geschreven of bestaande liedjes had gekopieerd. Ook circuleerden handgeschreven liedjes in de stad: de schout toonde Overlander een liedtekst en vroeg hem of hij het handschrift herkende.[53] Het verspreiden van liederen in handschrift had ontegenzeggelijk een aantal belangrijke voordelen ten opzichte van de drukpers. De laatste was vatbaarder voor regulatie, omdat de boekdrukkunst een gevestigd, georganiseerd bedrijf was. Pen en papier waren makkelijker om aan te komen en te verstoppen dan een loodzware drukpers, en het bezit ervan was makkelijker te rechtvaardigen.[54]

Van de andere documenten die werden aangetroffen bij Overlander is niet duidelijk of het om gedrukte of handgeschreven geschriften gaat. Overlander stelde dat hij een aantal afschriften van sententies van de Raad van Troebelen per post had gekregen van een zekere Harman Jansz uit Antwerpen. Deze was inmiddels overleden, aldus Overlander. Van alle andere liedjes, nieuwsbrieven en pamfletten die in zijn kantoor lagen, beweerde Overlander zich niet meer te kunnen herinneren hoe hij ze had gekregen. Een aantal liedjes had hij na lezing weggelegd in een hoek van zijn kantoor, aldus Overlander. Van een 'missive' over het bloedbad van Naarden (1 december 1572) vermoedde Overlander dat iemand deze aan hem had laten lezen en het document vervolgens bij hem had laten liggen. Ook van de verspreiding van liedjes op straat wist hij naar eigen zeggen niets af.[55]

Het lijkt aannemelijk dat in ieder geval een deel van de geschriften via correspondentie bij Overlander arriveerde. Het briefverkeer was dan ook een grote zorg voor de magistraat. Vooral vanaf april 1572, toen Willem van Oranje en zijn geuzenleger steeds sterker werden, pakte de schout regelmatig mensen op die ervan werden verdacht brieven te smokkelen vanuit de door Geuzen ingenomen gebieden.[56] De meeste van hen werden vrijgelaten wegens gebrek aan bewijs, maar de preoccupatie van het gerecht met het briefverkeer toont aan dat de stad onmogelijk hermetisch was af te sluiten voor informatie – en liederen – van buiten.

Niet alleen via briefwisselingen konden de liedjes de stad bereiken. Rondreizende marskramers en bedelaars die liedjes zongen voor de kost bleven de stad binnenkomen, ondanks het strikte vreemdelingenbeleid. Zo werd Arent Willemsz in april 1570 opgepakt met een liedje in zijn bezit over de onthoofding van Egmont en Hoorne in 1568. Hij had dit liedje van een waard in Rotterdam geleend en niet meer teruggegeven. De waard had verschillende ko-

maakt van het kopiëren en verspreiden onder de bevolking van privé-correspondentie en officiële publicaties. Zie bijvoorbeeld: SA, Archief Handschriften, inv. nr. 59, Jan Bethszoon Rodenburch, *Copie van de Beroerte ende oneenicheyt, in de steede van Amsterdam ontstaen in den jaere 1566 en 1567*, f 42v-43v; H. van Biesten, 'Anteykeningen, gedaen van Broer Hendrik van Biesten, Orateur van de Minnebroeders binnen Amsterdam, op de nijeuwe mare en geschiedenis, dat geschiet is binnen en omtrent Amsterdam, sedert den jaere 1634 tot den jaere 1567; getrouwelijc gecomponiert'. *De Dietsche Warande* 7 (1866) 519-550, aldaar 534.

52 M. de Bruin, 'Het muzikale behang van de zestiende eeuw. Het Nederlandse lied tot 1600 in kaart gebracht'. *Respons* 5 (2002) 28-34, aldaar 29.

53 Confessieboek 274, f 97.

54 Pettegree, *Reformation*, 147; Baron, 'Politics of Information', 42.

55 Confessieboek 274, f 97.

56 Zie bijvoorbeeld: Adriaen Jacobsz, Confessieboek 274, f 21-21v; Pieter, zoon van Jan Pietersz, Confessieboek 274, f 66v-67; Dirck Heyndricksz, Confessieboek 274, f 70; Cornelis Christaensz, Confessieboek 274, f 173v-174; Goesen Willemsz, Confessieboek 274, f 9, 11; Maritge Jansdr, Confessieboek 274, f 54; Pieter Willemsz, Confessieboek 274, f 127; Lijsbeth Harmansdr, Neel Heyndricksdr, Trijn Thonisdr, Confessieboek 274, f 60v-62. Gryetgen Pietersdr werd aangehouden met brieven in haar bezit, waarvan zij beweerde dat ze die langs de weg had gevonden: Confessieboek 274, f 21v.

pieën van het lied, aldus Arent Willemsz in zijn confessie.[57] In herbergen werden vaak liedjes gezongen door bedelaars of straatzangers.[58] Maar ook op straat en langs de deuren werden liedjes gezongen. Een andere plek waar de geuzenliederen veel werden gehoord waren de schuiten. Heyndrick Jansz, een hoogbootsman, werd in augustus 1572 voor een jaar verbannen uit de stad omdat in zijn schuit liedjes waren gevonden. De bootsman zei niet te weten hoe de liederen in zijn boot terecht waren gekomen. Sterker nog, hij zei 'nyet een a voor een b' te kennen.[59] En Pieter Heyndricksz, die in december 1574 de eerste twee coupletten van het *Wilhelmus* had gezongen bij het verlaten van de Oude Kerk, beweerde het lied te hebben geleerd op het schip waarop hij diende. Daar werd het volgens hem dikwijls gezongen.[60] Wouter Jacobsz, een prior uit Gouda die in 1572 naar Amsterdam vluchtte toen Gouda overging naar de geuzen en daar zes jaar lang een dagboek bijhield waarin hij nauwgezet al het nieuws beschreef dat in de stad circuleerde, hoorde in de schuit van Amsterdam naar Utrecht een liedje zingen waarin Oranje werd verheerlijkt. Ook hier ging het mogelijk om het *Wilhelmus*.[61]

Geuzenliederen in Amsterdam

Niet alleen het *Wilhelmus* werd gezongen in het katholieke Amsterdam.[62] Uit de confessie van Arent Willemsz weten we ook met zekerheid dat een lied over de terechtstelling van de graven van Egmont en Hoorn (1568) zich in Amsterdam bevond (afb. 20). Het ging hier volgens het verhoor om een lied beginnend met de regel 'Een beclach Lyedeken van twe Edelen Graven, te weten den Grave van Hoorn ende Egmont'. Dit lied is niet in een van de geuzenliedboeken opgenomen, maar is wel in een aantal handschriftelijke en gedrukte kopieën overgeleverd.[63]

In het verhoor van Overlander wordt van twee liedjes de beginregel genoemd. De eerste is: 'Waer blijft ghy guyten'. Tot dusver heb ik geen lied kunnen vinden dat op deze manier begint. Het dichtst in de buurt komt een geuzenlied van de Amsterdamse rederijker en balling Laurens Jacobsz Reael over het algemeen pardon van 1570. Dit lied begint met de zin: 'Waer blijft ghij nu ghy boos gheslacht'.[64] De strekking van de twee beginzinnen is hetzelf-

57 Justitieboek, f 101, Confessieboek 273, f 224v-225v.

58 Frans Heyndricksz uit Medemblik en Cornelis Cornelisz werden in oktober 1570 opgepakt omdat ze tegen betaling liedjes hadden gezongen in herbergen. Zie Confessieboek f 273, 270-270v.

59 Confessieboek 274, f 34v-35, f 54-54v. Deze straf was waarschijnlijk hoger uitgevallen als een pastoor uit Delft niet voor hem had ingestaan. Ook de eerder genoemde Arent Willemsz beweerde dat hij het liedje in zijn bezit zelf niet kon lezen.

60 Confessieboek 274, f 130-130v. Heyndricksz kende naar eigen zeggen slecht twee coupletten van het lied, en had het nooit 'in gescrift oft print gesyen'. Hij moest op zijn knieën om vergiffenis smeken, wat hij ter plekke deed.

61 *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*, 389.

62 Over de populariteit van het Wilhelmus: M. de Bruin, 'Het Wilhelmus tijdens de Republiek', *Volkskundig Bulletin* 24 (1998) 16-42.

63 Het zou dan gaan om *Een beclaech Liedeken van de Edele Graven van Egghermont ende van Horne* (beginregel: 'O Leeuwen jonck en theere / smijt alle vreugt onder den voet') dat in een handschrift in de Universiteitsbibliotheek van Leiden is gevonden: M. de Bruin en J. Oosterman, *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* (Gent/Amsterdam 2001) 753, H187. Ook bestaat een kopie in handschrift op een los liedblad in het Museum Catherijne Convent: De Bruin en Oosterman, *Repertorium*, 759, H239. Een gedrukt liedblad met onder meer dit lied ligt in de Universiteitsbibliotheek Gent, zie: Braekman, 'Early Flemish broadside ballads', 116-117.

64 Reael schreef vanuit ballingschap verscheidene geuzenliederen, waarvan een tiental in verschillende Geuzenliedboeken werd opgenomen. In de Universiteitsbibliotheek Gent liggen deze liederen en vele anderen van de hand van Reael verzameld: *Refereynen, baladens, epitafiën, historialen en andere liedekens*,Universiteitsbibliotheek Gent, Hs 993 (Hierna Hs Reael). Over Reael zie onder meer: Joh.C. Breen, 'Laurens Jacobszoon Reael', *Bijdragen voor vaderlandsche geschiedenis en oudheidkunde* reeks 3 (1897) 10, 69-124.

de ('guyten' betekent schelmen). Het lied zou dus een andere versie kunnen zijn van dit bekende geuzenlied.[65] Het tweede lied dat wordt genoemd in het verhoor is een Duits lied beginnend met de zin 'In godesnaem'. Een eerste zoektocht naar dit lied heeft nog niets opgeleverd. Van een ander liedje in Overlanders bezit, over het beleg van Alkmaar, wordt de beginregel niet genoemd. Ook de 'vele den andere refereynen' die in Overlanders kantoor werden aangetroffen, zullen we helaas niet kunnen traceren.[66]



Afb. 20 Zie kleurkatern

In het dagboek van Wouter Jacobsz worden twee liederen beschreven die niet in de Geuzenliedboeken terecht zijn gekomen. Het eerste werd in mei 1573 tijdens het Beleg van Haarlem van de muren gezongen, en luidde:

> Christus is opgestanden,
> Amsterdam hebben wij in ons handen,
> Amersfoert weetet die loos
> Tot Utrecht singt men: Vive la goos.
> Kyrieleys.[67]

Het tweede was een spotlied op Willem van Oranje, dat volgens Wouter Jacobsz in de geuzensteden was gemaakt uit onvrede over de vredesbesprekingen die Oranje op dat moment voerde in Breda.[68]

Geen van de bij naam bekende liederen uit Amsterdam komt voor in de geuzenliedboeken. Dit onderschrijft de stelling dat er veel meer geuzenliederen waren dan die in de geuzenliedboeken werden opgenomen. Ook kunnen we aannemen dat de liedjes die in beslag werden genomen, slechts een klein aandeel vormden in het aantal liederen dat daadwerkelijk circuleerde. Deze korte lijst is dus niet representatief voor de aanwezige liederen in Amsterdam in deze periode, maar geeft wel een indruk van de diversiteit aan liederen die werden gezongen.

Amsterdam in de geuzenliederen

Ondanks de strenge censuurmaatregelen werden de geuzenliederen toch in Amsterdam verspreid. Door te analyseren welke beelden terugkeren in de liederen en deze te vergelijken met het debat zoals dat werd gevoerd in de stad, kunnen we inzicht krijgen in de heersende opinies waarop de liederen trachtten in te spelen. In Amsterdam werd, vooral voor en na de Pacificatie van Gent in november 1576, waar Amsterdam van was uitgesloten, druk gesproken over de 'Sonderweg' van de stad. De acht geuzenliederen die specifiek over Amsterdam gaan, weerspiegelen de zorgen van de Amsterdammers.[69] De politieke boodschap van deze

65 De eindregel die wordt genoemd in Overlanders verhoor komt echter niet overeen met het lied van Reael: 'Den stock regt / ras doet myn bescheyt / roupt Vive les geus.' Dit deel van de tekst is overigens zeer slecht leesbaar. Confessieboek 274, f 104v.

66 Dit was een van de liederen die Overlander kreeg van Claes Hans. Confessieboek 274, f 107v.

67 *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*, 245.

68 *Ibidem*, 490.

69 Het gaat hier om: *O Radt van avontueren*, Kuiper en Leendertz (red.), *Geuzenliedboek*, liednr. 73. *Och Amsterdam, och Amsterdam*, Ibidem, liednr. 74; *Wie wil hooren een nieu liet / wat nu tAmsterdam is gheschiet*, Ibidem, liednr, 77; *Wy Amsterdammers zijn ghelegen*, Ibidem, liednr. 98. Twee andere liederen zijn niet opgenomen in Kuiper en Leendertz, maar zijn wel opgenomen in de later ontdekte Geuzenliedboeken uit 1576-77 en 1577-78. Het eerste: *Hoort Amsterdammers vol pracht ende vol hoochmoedicheyt* is slechts een strofe lang. In *Het Repertorium van het Nederlandse lied* wordt het toegeschreven aan Reael, maar het

liederen is niet mis te verstaan: Amsterdam dient de kant van de opstandelingen te kiezen. Drie argumenten hiervoor komen in vrijwel alle liederen terug: de desastreuze gevolgen van de loyale houding van Amsterdam voor het verloop van de Opstand, de teloorgang van de handel in de stad en de bloedige vervolgingen die het geweten van de Amsterdammers besmetten. Ook in de liederen die Amsterdam zijdelings noemen, komen deze thema's terug.[70]

In *O radt van avontueren* wordt het beeld neergezet van Amsterdam als verraderlijke stad, wier keuze om loyaal te blijven aan de koning een noodlottig gevolg heeft gehad voor het verloop van de strijd. De nadruk wordt gelegd op de twistzieke houding van Amsterdam die het zo gekoesterde ideaal van burgerlijke eendracht ondermijnt en vrede tegenhoudt. In deze tweespraak tussen Amsterdam en Enkhuizen zegt de laatste over de steden die op dat moment nog in handen van de Spanjaarden zijn:

> Dat ghy dees Steden hebt gewonnen
> Het coemt al anders by
> Ghy hebt altijt begonnen
> Met u verradery.

In de volgende strofe wordt de koppige houding van Amsterdam nog eens onderstreept door de stad te laten zeggen:

> Al souden wy oock verliesen
> Dats onsen Stadt gheheel,
> So sullen wy altijts kiesen
> Tweedracht ende crackeel.

Ook *Och Amsterdam, och Amsterdam* wijst op de gevolgen van de loyale houding van Amsterdam voor Holland. 'Ghy soeckt niet dan onvre', meldt de tekst. En even verder: 'Ghy brocht heel Hollant in discoort'.

Opvallend is de nadruk op de hachelijke positie van de handel in Amsterdam. In de liederen wordt erop gewezen dat de stad dit aan zichzelf had te wijten. Zo beklaagt Amsterdam zich in *O radt van avontueren* over de Slag op de Zuiderzee (1573) waardoor de belangrijkste aanvoerroute naar de stad werd verstoord. Enkhuizen legt de schuld hiervoor echter bij Amsterdam zelf. Als Amsterdam de kant van de opstandelingen had gekozen, had de stad de 'Croon van dese landen' nog bezeten, aldus Enkhuizen. Ook in *Wy Amsterdammers zijn ghelegen* beklaagt Amsterdam zich over de teloorgang van de handel. 'Wy zijn in grooten last', verzucht Amsterdam. 'Wy worden nu arme ghesellen'. In *Wie wil hooren een nieu Liet* klinkt leedvermaak door over de geldproblemen van Amsterdam. De auteur verkneukelt zich over de Amsterdammers die grote sommen geld leenden aan Alva en dat niet terugzagen. Voor-

komt niet in diens handschrift voor: De Bruin en Oosterman, *Repertorium*, 280, T3089. Het tweede lied, *O Amsterdam Moordadich*, is wel in het handschrift van Reael opgenomen: Hs Reael. Zie ook: Joh.C. Breen, 'Een tweetal gedichten van Laurens Jacobszoon Reael, medegedeeld door Joh.C. Breen', *Amsterdamsch Jaarboekje* (1897) 48-63; De Bruin, 'Bevroren boekjes', 97-99. Twee andere liederen zijn voor zover bekend alleen in diens handschrift overgeleverd: *Balaeden gemaect op de Satisfactie van Amsterdam*, Hs Reael; *Een Liedeken (...) Ghemaeckt by L.J. vanden handel int corte vanden selven Egbert meijnertssz, hoe hij verraeden en ghevanghen warden (...)*, Hs Reael. De martelaarsliederen waarin Amsterdam een prominente rol speelt, behandel ik niet.

70 Zie bijvoorbeeld *Duckdalve ben ick gheheeten*, Kuiper en Leendertz (red.), *Geuzenliedboek*, liednr. 72; *Wat sullen wy aenstellen*, Ibidem, liednr. 69; *Een nieu Liet so wil ick singhen / uuter herten also fray*, Ibidem, liednr 100; *Als wy aen die Rivieren Oostwaerts saten*, Ibidem, liednr. 76.

dat Alva het geld kon terugbetalen vertrok hij in het holst van de nacht 'met de Noorde son'.

In *Och Amsterdam, och Amsterdam* wordt de handelsblokkade en de nijpende situatie in de stad neergezet als rechtvaardige straf voor de strenge vervolging van protestanten in Amsterdam:

Wat moort hebt ghy ghebrouwen?
Noch en houwet ghy niet op,
Onder Mannen ende Vrouwen,
Dus valt die straff op uwen cop

In *Wy Amsterdammers* wordt eveneens gewezen op de bloedige reputatie van Amsterdam: 'Moorddammers worden wy gehieten / Off menschen-vilders, dat is het best'. Laurens Jacobsz Reael is nog uitgesprokener in zijn *Hoort Amsterdammers*: 'Zijn Schaepkens hebt ghy haer huyt afghereten / Haer vleesch ghevreten'. Reael richt zijn pijlen expliciet op de Amsterdamse magistraat, in tegenstelling tot de andere liederen die over Amsterdam in het algemeen spreken. In het lied dat hij schreef over zijn zwager Egbert Meijndertsz, die een dag voor zijn terechtstelling in Amsterdam overleed in de gevangenis, noemt hij de hoofdschuldigen zelfs bij naam: 'Dees verraeders der steede / die mach men noemen wel / Joost Buyck, Symon Cops meede / die speelden hem dit spel'.[71] En in *O Amsterdam moordadich* dicht hij:

O Amsterdam Moordadich/ vol bloetgierighe Honden
Schout, schepens, Burgemeesters en Raden van desen
Bloetdorstighe Papisten, zijt ghy noch niet sadt bevonden?
Is uwen Kop noch niet vol van Weduwen en Weesen?

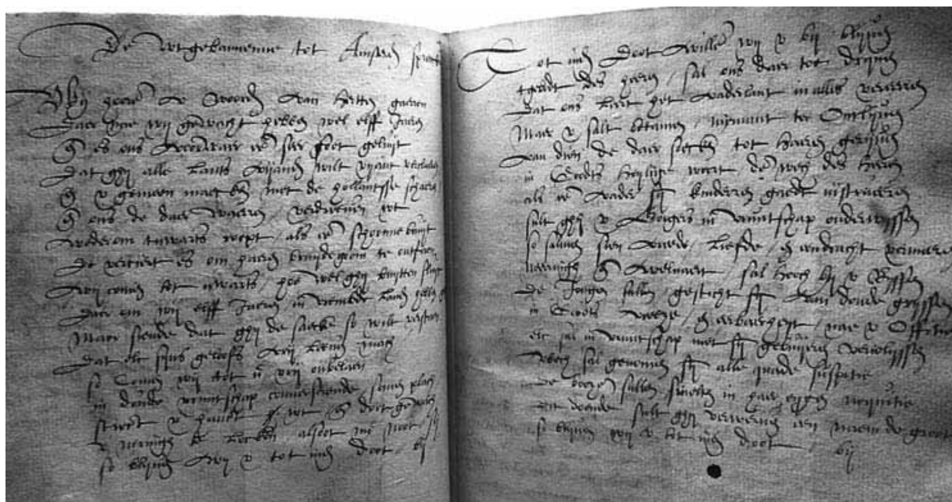
In dit laatste lied komen de drie eerdergenoemde argumenten samen. Reael stelt niet alleen de vervolging en verbanning van de 'vroomste Burgers' aan de kaak, hij wijst er ook op dat landen en steden door de houding van Amsterdam 'comen tot ruyne'. De stad ondervindt daarvan nu zelf de meeste hinder, aldus Reael – mede doordat veel kooplieden de stad ontvluchtten: 'Hollant meynde ghy te brenghen in pijne / Maer selve maect gy u een beroyde stadt'. Pas als Amsterdam zich aansluit bij de rest van Holland, zal de situatie verbeteren. Hoe erg de misdaden ook zijn die de stad had begaan ('Al zijt ghy geheel van alle grouwelen vol / van onreynicheyt, hoererije en overspel'), als zij zich bekeert, berouw toont en boete doet, wordt zij vergeven door God.

Ook in de andere liederen wordt Amsterdam zielenrust beloofd als zij zich aansluit bij de Opstand. Daarnaast zal de welvaart terugkeren, is de boodschap. In een lied over de Satisfactie, het akkoord waarmee Amsterdam zich onder voorwaarden in februari 1578 aansloot bij Willem van Oranje, benadrukt Reael de terugkeer van de kooplieden en daarmee de welvaart (afb. 21). Hij wijst er eveneens op dat met de vrede ook eendracht zal weerkeren, en, zeer belangrijk, daarmee ook de goede naam van de stad. Amsterdam zegt in dit lied opgelucht: 'Ic sal niet meer Mordam, maer Amsterdam genaempt sijn'.

Moorddam

Veel Amsterdammers gingen gebukt onder de slechte reputatie van hun stad. Zij waren allesbehalve gelukkig met de bijnaam Moorddam. In juni 1572 noteert de (katholieke) auteur

71 Joost Buyck en Simon Cops waren burgemeesters ten tijden van de vervolgingen.



Afb. 21 Fragment van het lied over de Satisfactie van Amsterdam van Laurens Jacobsz Reael, in diens handschrift *Refereynen, baladens, epitafiën, historialen en andere liedekens*. Gent, Universiteitsbibliotheek, hs 993. Foto: UB Gent.

van een kroniek dat Amsterdam door de 'vertwijfelde' geuzen 'moortdam' wordt genoemd: '(...) ziet wat die moorders durven segghen van alsulcke catholycke stad'.[72] Een vrouw die in december 1576 naar Rotterdam was gereisd, vertelde bij terugkomst dat zij overal werd nageroepen omdat ze Amsterdammer was. De schuit waarin zij reisde werd herhaaldelijk doorzocht door vrijbuiters, die vroegen of er geen 'Moorddammers' aan boord waren. De vrouw had ten einde raad maar gedaan alsof ze uit Hoorn kwam.[73] Halverwege 1577 deed het verhaal in Amsterdam de ronde dat de Amsterdamse burgemeesters, die in Alkmaar waren voor vredesbesprekingen met Willem van Oranje, werd nageroepen: 'Moortdammers, Moortdammers'.[74] Pouwels Jacobsz werd omstreeks dezelfde tijd opgepakt omdat hij bij de wacht bij de Regulierspoort had opgegeven dat hij uit Moorddam kwam. Volgens Jacobsz ging dat per ongeluk: hij was geschrokken van een overval op zijn schip zodat hij niet nadacht.[75]

Vooral rond en na de Pacificatie van Gent, waarvan Amsterdam samen met een paar kleinere steden was uitgesloten, heerste in de stad grote onvrede. De opstandelingen wisten met succes op deze onenigheid over de uitzonderingspositie van de stad in te springen, zo blijkt uit een episode die zich in oktober 1576 afspeelde. Op de dertiende van die maand ging in de stad het verhaal dat de geuzen brieven hadden gestuurd waarin Amsterdam werd opgeroepen zich te verlossen van de Spanjaarden en voor de vrijheid van de stad te kiezen.[76] Een week later ontstond groot rumoer in de stad nadat bleek dat een geuzenleger Amsterdam naderde. Veel Amsterdammers waren verbitterd, aldus Wouter Jacobsz, over de magistraat

72 'Dagverhael', 24 juni 1572, f 23.
73 *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*, 624.
74 Ibidem, 672.
75 Confessieboek 274, f 200-200v.
76 *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*, 602.

omdat die niet op het verzoek in de geuzenbrieven in wilde gaan. Daardoor werden zij 'int wuyterste verdriet gedreven'.[77]

Hoewel een dergelijk direct verband tussen liederen en het debat in de stad niet is te vinden, wordt wel duidelijk dat het beeld in de liederen van Amsterdam als twistzieke en onvreedzame stad, weerklank vond in de stad. Zo noteert Wouter Jacobsz op 6 oktober 1576 dat onder de gemeente 'groete murmuratie' te horen was over de stadsregering, omdat zij zich niet wilde aansluiten bij de Staten van Holland.[78] In januari 1577 heerste wanhoop in de stad over de vele verhalen ('quade nieumaeren') die over Amsterdam de ronde deden, waaruit bleek 'hoe bitter tgeheele lant tegen Amsterdam grimde'.[79] Een zekere Pieter Harynck uit Utrecht verdedigde zich voor de moord op een koopman die hij twee jaar eerder had begaan, door erop te wijzen dat hij de moord beging na een woordenwisseling over Amsterdam. De koopman had tegen Harynck gezegd dat de Amsterdamse stadsregering schelmen en moordenaars waren, die de vrede tegenhielden.[80]

Een belangrijke oorzaak voor de onvrede was de toenemende voedselschaarste.[81] In 1574 was de situatie zo nijpend dat katholieke geestelijken zich genoodzaakt zagen te bedelen voor hun eten.[82] En in februari 1577 schreef Wouter Jacobsz dat sommige stadsbewoners vrede eisten, omdat zij niet van de honger wilden omkomen.[83] Naarmate de stad verder in een isolement werd gedreven, nam niet alleen de voedselschaarste toe maar ook de angst voor het lot dat de stad te wachten stond als deze met geweld werd ingenomen. Een inwoner uit Haarlem vertelde Wouter Jacobsz in december 1577 dat in Haarlem plannen werden beraamd om iedereen in Amsterdam te vermoorden omdat de stad zich niet aan de zijde van Oranje schaarde.[84] Met de dreigende taal uit het geuzenlied *Och Amsterdam* in het achterhoofd is het niet moeilijk voor te stellen dat velen bang waren voor de wraak van de geuzen:

Ghy moecht u niet schoon wasschen,
Al hadt ghy al twater inder Zee,
Ghy leght ghevallen inder asschen,
Beclaecht u ras als Ninive,
En laet u sonden smerten,
Springt haest uut desen oort,
Ontfangt ons Prins met blijder herten,
Of ghy sult noch worden verstoort.

Nog een ander beeld uit een geuzenlied horen we terug in het publieke debat – dat van de dubbelhartige ('dubbelde') katholieken waarover Reael rept in zijn lied over de Satisfactie.

77 Ibidem, 604.
78 Ibidem, 560.
79 Ibidem, 633.
80 Harynck had gezegd dat de koopman, als hij in Amsterdam was, beter over dit soort zaken kon zwijgen. De koopman probeerde vervolgens de hoed van Haryncks hoofd te rukken, en zei: 'Laet zyen off ghij mede een pape zijt'. Een schermutseling ontstond, en Harynck stak uit zelfverdediging de koopman dood. Hij liet de dode beneden aan de dijk buiten Culemborg liggen, waar het gebeurde zich afspeelde, en ging terug naar Utrecht. Een maand later hoorde hij zijn baas zeggen dat buiten Culemborg een man dood op de weg was gevonden. Uit vrees vluchtte Pieter toen de stad uit. Zie Confessieboek 274, f 203-203v.
81 Stoffel Jansz deed frequent verslag van de stijgende prijzen. Zie bijvoorbeeld: 24 februari 1573, f 258; 12 maart 1573, f 259; 11 september 1573, f 268-268v; 28 mei 1573, f 263. Zie ook: *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*: 538.
82 *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*, 364.
83 Ibidem, 640.
84 Ibidem, 690-691.

Wouter Jaconsz meldde in februari 1578 (?) dat 'onrustige' mensen de inwoners van de stad opdeelden in 'die sommige cotholike, die ander dubbelde catholike ende oeck andere driedubbelt ende vierdubbelde catholike'. Door zich te verzetten tegen het sluiten van vrede, gingen deze katholieken in tegen het welvaren van de gemeente.[85]

Besluit

In het vroegmoderne mediasysteem bestonden rituele, schriftelijke, mondelinge en visuele media naast elkaar en versterkten elkaar onderling. Deze media waren niet onafhankelijk, in tegenstelling tot de media in het huidige ideaaltype van de publieke sfeer zoals geformuleerd door socioloog en filosoof Jürgen Habermas.[86] Nieuwsvoorziening en opinievorming waren onlosmakelijk met elkaar verbonden. De partijen in het conflict waren zich bewust van het belang van de publieke meningsvorming en gebruikten de beschikbare media om groepen uit de bevolking te overtuigen van het eigen standpunt: de religieuze en politieke conflicten werden in toenemende mate in het publiek uitgevochten. Het publiek was echter geen pion in de handen van de strijdende partijen. Sterker nog, door de tegenstrijdige stroom van informatie en meningen kon een levendig debat ontstaan.

Ook de Amsterdamse bevolking vond manieren om op de hoogte te blijven van de ontwikkelingen en zich daar – andere dan de door het stadsbestuur gewenste – meningen over te vormen. Daarbij speelde de toenemende stroom propaganda een belangrijke rol. De propagandawaarde van de liedjes, die gemakkelijk te verspreiden waren en door de herkenbare melodieën en opzwepende teksten onder brede lagen van de bevolking populair waren, is niet gemakkelijk te overschatten. De rol van handschriften en correspondentie hierbij dient nog nader te worden onderzocht. Toch is het zeer lastig vast te stellen wat het precieze effect was van de liederen. De liederen over Amsterdam speelden op zijn minst in op de bestaande meningen, angsten en twijfels in de stad. Opvallend is de nadruk in de liederen op de twistzieke houding van Amsterdam. De opstandelingen wezen erop dat de eendracht in Holland slechts kan worden hersteld als Amsterdam zich afkeert van het Spaanse bewind. Door de negatieve houding inzake de Pacificatie van Gent en de onderhandelingen over de Satisfactie, kon de magistraat niet langer volhouden dat zij vrede en eendracht voorstond. Dit bracht een vertrouwenscrisis teweeg onder de bevolking. Het overtuigen van de stadsbewoners dat zij zich aan de kant van de opstandelingen moesten aansluiten, moeten we echter niet als enige doel van de liederen zien. De geuzenliedjes over Amsterdam waren niet alleen voor de oren van de stadsbewoners bestemd – ook niet-Amsterdammers behoorden tot het beoogde publiek. Door Amsterdam neer te zetten als eenzame uitzondering werd het succes van de opstand in de rest van Holland en Zeeland benadrukt.

85 *Dagboek van Broeder Wouter Jacobsz*, 703.
86 Zie noot 8.

Jan Hein Furnée

Muziek voor de haute volée

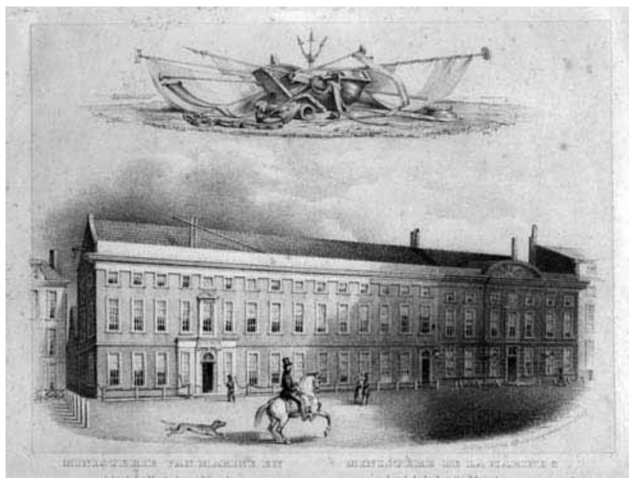
Concert Diligentia en het Haagse muziekleven in de 19de eeuw

In de 19de eeuw vormde Den Haag een muziekstad bij uitstek. Het aanbod aan symfonische muziek met instrumentale en vocale solisten bleef echter bijna uitsluitend beperkt tot een uiterst exclusieve sociale kring, verenigd in het chique genootschap Concert Diligentia. Dit artikel beschrijft op basis van nagenoeg onontgonnen bronnenmateriaal de institutionele ontwikkeling, de programmering en de uitvoeringspraktijk van dit destijds vermaarde concertgenootschap, en betoogt dat deze onlosmakelijk samenhingen met de samenstelling van het publiek en de betekenis van de concerten in de vormgeving van stands- en sekseverhoudingen in de hofstad.

Den Haag was in de 19de eeuw vol van muziek. Terwijl Hagenaars en bezoekers van elders vanaf de jaren 1820 op de terrassen van Scheveningen verstrooiing vonden in de opwekkende klanken van diverse blaaskapellen, trokken de concerten van de militaire kapel in het Haagse bos sinds hetzelfde decennium twee keer per week duizenden muziekliefhebbers, net zoals de tweewekelijkse concerten die vanaf 1863 in de Haagse dierentuin werden georganiseerd. De Koninklijke Schouwburg bracht vanaf het begin van de eeuw drie keer per week Franse opera's op de planken, vanaf de jaren 1870 gevolgd door Duitse opera's in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen en later de Hollandse opera's in het Casinotheater. Diverse gemengde zanggenootschappen zoals Toonkunst, Con Animo en later Excelsior en een flink aantal mannenzangverenigingen als Caecilia, Euphonia en Helicon verschaften muzikale amateurs vanaf respectievelijk de jaren 1820 en 1840 de gelegenheid om hun muzikale talenten te oefenen en zich af en toe voor een min of meer select publiek te laten horen. Met name tijdens de kermisweek verschaften ook de Haagse koffiehuizen muzikaal vertier, sinds eind jaren 1860 op meer permanente basis in de café chantants en sinds 1880 in de grands cafés. Terwijl enkele beroepsmusici op kleine schaal kamermuziekconcerten organiseerden, leefden de hogere kringen zich in het winterseizoen uit in muzikale soirées in huiselijke kring. De alomaanwezige muziek in de hofstad werd menig Hagenaar soms zelfs wel wat teveel. Klachten over het 'onharmonisch kabaal en kunstonteerende muziek' van draaiorgelspelers waren aan de orde van de dag. Maar zelfs de 'pianomanie' van vrouwen uit gegoede kringen nam in de jaren 1880 zulke vormen aan dat stemmen opgingen om deze 'tweehandsche folteringen' met de nieuwe Hinderwet aan banden te leggen.[1]

Bij deze overvloed aan gratis of op zijn minst voor de hogere en middenstanden relatief breed toegankelijke muzikale uitspanningen, bleef het genot van symfonische muziek met instrumentale en vocale solisten – algemeen beschouwd als de kern van het stedelijke muziekleven – meer dan in Amsterdam en Rotterdam bijna uitsluitend beperkt tot een uiterst exclusieve kring. Afgezien van enkele uitzonderingen waren dergelijke concerten in de hele eeuw slechts voorbehouden aan de leden van Concert Diligentia, een genootschap dat vol-

1 Voor de concerten in het Haagse Bosch en de dierentuin zie Jan Hein Furnée, *Vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen in Den Haag, 1850-1890* (dissertatie Rijksuniversiteit Groningen 2007) 1-6, 95-99, 128-135 en 230-236. Publicaties over de andere plaatsen van muzikaal vertier zijn in voorbereiding. Voor de orgel- en pianomanie zie 'Haagsche sprokkelingen', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* (hierna UPSD), 14 september 1885; 'Brieven uit de hofstad', *Arnhemsche Courant* (hierna AC), 24 juni 1884.



Afb. 22 Het gebouw van de Maatschappij Diligentia (rechts), Lange Voorhout, 1844. Lithografie in kleur. Foto: Haags Gemeentearchief.

gens een tijdgenoot door de hoge contributie en vooral door de strenge ballotage kon worden gekarakteriseerd als 'een niet slechts gesloten, maar een aaneengesloten gezelschap, een groote côterie, waarin iedereen iedereen kende, en waaruit geweerd werd wie de eer der bekendheid onwaardig werd geacht'.[2] Sinds de oprichting in 1821 gaf het genootschap tijdens elk winterseizoen zes tot acht concerten, elke twee weken op woensdagavond, aanvankelijk in het gebouw van de Maatschappij Diligentia aan het Lange Voorhout (afb. 22) en sinds 1874 in het Gebouw van Kunsten en Wetenschappen aan de Zwarteweg. Onder leiding van bekende dirigenten als J.H. Lübeck, Johannes Verhulst en Richard Hol speelde een orkest van aanvankelijk veertig en later zestig beroepsmusici op deze hoogtepunten van het muzikale seizoen een keur aan symfonische werken van bekende en minder bekende componisten die men elders in de stad niet of nauwelijks kon horen, afgewisseld met solowerken van binnen- en buitenlandse vocalisten en instrumentalisten, waaronder verscheidene internationale beroemdheden als Adelina Patti, Robert Schumann (luister track 5) en Johannes Brahms.

De geschiedenis van Concert Diligentia is, ondanks zijn centrale positie in het Haagse en zelfs het Nederlandse muziekleven van de 19de eeuw, nog nauwelijks bestudeerd. Terwijl een zestien pagina's tellend gedenkboekje uit 1921 slechts de oprichtingsgeschiedenis en de opeenvolging van dirigenten in grote lijnen schetst, maken de standaardwerken van Van Dokkum en Reeser weinig woorden aan het genootschap vuil. Recentelijk heeft alleen Josine Meurs in haar proefschrift over de Wagner-receptie enkele nieuwe feiten aangedragen.[3] Dit artikel poogt op basis van nagenoeg onontgonnen archiefmateriaal en aangevuld door muziektijdschriften, kranten en stadsbeschrijvingen, het beroemde Concert Diligentia aan de vergetelheid te ontrukken. In het verlengde van mijn eerdere onderzoek richt ik me daar-

2 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 11 maart 1878. De belangrijkste uitzonderingen waren de incidentele, doorgaans peperdure concerten van particuliere impresario's als de bekende Strakosch-concerten, de tweejaarlijkse concerten van Maatschappij De Toekomst in de schouwburg vanaf 1855 en – vanaf 1885 – de concerten van de Berliner Philharmoniker en het Concertgebouworkest in het Scheveningse Kurhaus.

3 E.A. van Beresteyn, *Concert Diligentia 1821-1921. Historische schets ter gelegenheid van het 100 jarig bestaan van het genootschap* ('s Gravenhage 1921); J.D.C. van Dokkum, *Honderd jaar muziekleven in Nederland* (Amsterdam 1929) 9, 184, 258-260; J.P. Weyand, 'Rond Johan J.H. Verhulst. Iets uit het Haagsche muziekleven in de 19e eeuw', *Die Haghe* (1940) 135-215, aldaar m.n. 137-141 en 197-207; E. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915* (Amsterdam 1986; oorspr. 1950) o.a. 21, 106-108; Josine Meurs, *Wagner in Nederland, 1843-1914* (Zutphen 2002) o.a. 72-73, 76 en 146.

bij niet alleen op de institutionele ontwikkeling, de programmering en de uitvoeringspraktijk, maar ook en vooral op de samenstelling van het publiek en op de manier waarop mannen en vrouwen uit de hogere standen in de concertzaal vorm gaven aan hun onderlinge stands- en sekseverhoudingen. Mede geïnspireerd door internationale studies van Weber, Johnson en Gunn zal worden betoogd dat deze muzikale en sociale ontwikkelingen van het genootschap onlosmakelijk met elkaar verbonden waren.[4] Het artikel probeert daarmee ook bij te dragen aan de eigenlijk verrassend onderbelichte geschiedenis van het 19de-eeuwse Nederlandse concertleven in het algemeen.[5]

Voorgeschiedenis: Concert Harmonica en 'Concert noble'

De oprichting van Concert Diligentia in 1821 vormde de voorlopige bekroning van een proces van formalisering van het concertleven, professionalisering van de uitvoeringspraktijk, modernisering van de programmering en aristocratisering van het concertpubliek die in de eerste jaren van de Restauratie bij de grotere instrumentale en vocale concerten in een stroomversnelling was gekomen. Het in 1815 opgerichte Concert Harmonica, dat op initiatief van adjunct-commies en amateur-fluitist H.W. van Deventer na de Franse tijd nieuw leven probeerde te blazen in het Haagse muziekwezen, sloot nog in verschillende opzichten aan bij de wijze waarop de muzikale infrastructuur sinds de 18de eeuw was georganiseerd.[6] Anders dan de latere muzikale genootschappen met verschillende soorten leden, ballotage en tal van formele wetten, was Harmonica een zogenaamd 'intekenconcert', een losser organisatieverband waarin muziekliefhebbers jaarlijks op een reeks concerten konden intekenen. Voor vijftien gulden per seizoen kon een heer met twee dames in het winterseizoen zes concerten bijwonen die in de Oude of St. Jorisdoelen ten gehore werden gebracht. Er was wel een bestuur, bestaande uit een gepensioneerde majoor R. van Kruissen, een zekere Godin en een ambtenaar Van Valkenburg, maar dit opereerde niet binnen een formeel gereglementeerd kader. Het orkest bestond uit het voor die tijd niet geringe aantal van 21 strijkers, 17 blazers en een paukenist, en was meer dan in vergelijkbare orkesten in andere steden hoofdzakelijk samengesteld uit professionele musici, die overwegend werkzaam waren in het orkest van de Franse opera. Naast deze uit burgerlijke kringen afkomstige musici speelden echter ook zes zogenoemde 'dillettanten' of 'liefhebbers' uit hogere sociale kringen mee, zoals de jonge ontvanger D.J. Steyn Parvé en de bekende L.J. Enthoven, die oorspronkelijk concertmeester was geweest van het Franse opera-orkest, maar zich inmiddels met hulp van zijn oudleerling en directeur van de landsgeschutgieterij L.E. Maritz tot aanzienlijke ijzerkoopman had ontwikkeld.[7]

4 William Weber, *Music and the middle class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848* (Aldershot 2004; oorspr. 1975); James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history* (Berkeley 1995); Simon Gunn, *The public culture of the Victorian middle class. Ritual and authority in the English industrial city, 1840-1914* (Manchester 2000) 134-162.

5 Zie voor de vroege (Amsterdamse) muzikale genootschappen de artikelen van Nicolle Klinkeberg, o.a. 'Verenigd door de klanken der muziek alleen? Over muzikale genootschappen tussen 1770 en 1830', in: P. van Reijen (red.), *Hef aan! Bataaf! Beschouwingen over muziek en muziekleven in Nederland omstreeks 1795* (Alphen aan den Rijn 1997) 33-53; Voor de tweede eeuwhelft zie o.a. Emile Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlijt (1864-1929). 'Edele uiting eener stoute gedachte!'* (Den Haag 1999) 153-201 en H.J. van Royen (red.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het concertgebouworkest, 1888-1988* (Zutphen 1989) 11-68; Zie ook Jeroen van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muziekleven* (z.p. 2004) m.n. 145-165.

6 Deze paragraaf is grotendeels gebaseerd op de informatie in F.C. Kist, 'Toestand der toonkunst in Nederland gedurende de eerste helft der 19. eeuw. Concerten', *Caecilia* 10 (1852) 171-173 en 181-183.

7 Ibidem, 172-173.

Als we mogen afgaan op de herinneringen van de bekende muziekkenner dr. F.C. Kist, die de concerten destijds als jonge arts had meegemaakt en in 1851 als hoofdredacteur van het gezaghebbende muziektijdschrift *Caecilia* een reeks artikelen publiceerde over het Nederlandse muziekleven in de eerste helft van de eeuw, vormden de intekenaars van het Concert Harmonica een relatief brede dwarsdoorsnede van de hogere en (hogere) middenstanden in de hofstad. Volgens hem had oprichter Van Deventer 'bij al wat groot en aanzienlijk was den meesten bijval en ondersteuning' gekregen. Zo had hij niet alleen de toenmalige kroonprins Willem en de prinsessen Wilhelmina en Louisa bereid gevonden op de concerten in te tekenen, maar had hij ook graaf Van der Duin van Maasdam, van het befaamde driemanschap van 1813, weten te bewegen als beschermheer op te treden. Deze had op zijn beurt verschillende ambassadeurs en andere leden van het corps diplomatique over de streep gekregen, waarop vervolgens zowel 'de adel, patriciër en fatsoenlijke burgerstand' gretig waren toegesprongen om hun namen onder die van de hooggeplaatste personen te plaatsen. Omdat de intekenlijsten niet bewaard zijn gebleven, moeten we gissen wat Kist in deze context precies onder die 'fatsoenlijke burgerstand' verstond. Hij doelde hierbij waarschijnlijk vooral op hoge ambtenaren, officieren, advocaten, notarissen en geneesheren. Maar het lijkt er sterk op dat in dit deftige gezelschap meer dan in het latere Concert Diligentia ook meerdere kooplieden en wellicht zelfs een enkele welgestelde ambachtsbaas of winkelier te vinden was.[8]

De Harmonicaconcerten in de Oude Doelen waren in de herinnering van Kist kwalitatief gezien van wisselend niveau. Diverse professionele vocale en instrumentale solisten uit binnen- en buitenland, zoals de beroemde violist Ludwig Spohr en de sopraan Sessi Florini, verleenden het Concert tegen een goed honorarium aanzienlijke glans en schenen het volgens hem zelfs te hebben opgestoten 'tot de brillante in ons vaderland'. Op het symfonische repertoire stonden echter nog altijd overwegend de lichtere Franse en Italiaanse werken die tijdens de Franse tijd het Haagse muziekleven hadden gedomineerd. Nieuwe Duitse werken van componisten als Fesca, Weber en Beethoven stonden zelden op het programma, en wanneer zij ten gehore werden gebracht was hun uitvoering volgens Kist regelmatig 'beneden het middelmatige, zelfs soms slecht': het orkest miste niet alleen het nodige 'vuur' en 'leven', maar ook de frasering, het ensemblespel en de zuiverheid lieten vaak te wensen over. Behalve aan het tekort aan voldoende repetities en wellicht de aanwezigheid van enkele dillettanten, schreef Kist deze tekortkomingen vooral toe aan de aanvoerder N. Welsch, die als vaste dirigent van de Franse opera weinig vertrouwd was met symfonische muziek, laat staan die van Duitse bodem. Toch speelde volgens Kist ook een andere factor belangrijk mee. Het publiek, dat hoofdzakelijk op de solistische werken afkwam, was tijdens de uitvoering van ouvertures en symfonieën nauwelijks geconcentreerd en benutte de symfonische gedeelten van het concert vooral 'ter botviering zijns praatzuchts – een verderfelijke mode van dien tijd'. Volgens Kist waren de commissarissen 'tot genoegen des publieks' gedwongen om aan de soli's veel meer moeite en kosten te besteden dan aan de symfoniën en ouvertures.[9]

8 Ibidem. De gedachte dat het publiek van Concert Harmonica relatief heterogeen was, is gebaseerd op de hieronder te bespreken bijnaam 'Concert Noble' voor de concurrerende zondagse liefhebbersconcerten, de vroegste intekenlijst van Concert Diligentia met diverse leden van Harmonica en vooral het initiatief van de oud-bestuursleden adjunct-commies Van Deventer en lakenkoper Vreede om naast Concert Diligentia in 1825 een 'meer burgerlijk' genootschap op te richten.

9 Ibidem, 172.

In de winter van 1817/18 kwam op initiatief van de concertmeester van het Franse opera-orkest Samson Ganz en gesteund door hofmaarschalk baron mr. J.W. Huyssen van Kattendijke en de eerder genoemde directeur van de landsgeschutgieterij Maritz een nieuwe reeks intekenconcerten tot stand, die zich zowel ten aanzien van de programmering, uitvoeringspraktijk als de samenstelling van het publiek doelbewust van Concert Harmonica onderscheidde. Deze zondagse liefhebberconcerten, die aanvankelijk op zes en later op twaalf zondagavonden in de kleine zaal van de schouwburg werden georganiseerd, waren in de woorden van de oprichters een directe reactie op 'de algemeene klagten over de slechte uitvoering der instrumentaalmuzijk in deze residentie en over de onbekendheid waarin men bleef met de voortreffelijke werken der Duitsche komponisten'.[10] Volgens tijdgenoten trok Ganz, die anders dan Welsch gespecialiseerd was in Duitse symfonische muziek, samen met de commissarissen het peil van het Haagse concertleven enorm omhoog. Tot groot genoegen van het nieuwe, sterk Duitsgezinde muziektijdschrift *Amphion* verving hij de Franse en Italiaanse 'muzikale modestukken' die ook in de jaren na de Franse bezetting het repertoire waren blijven domineren, voor nieuw of zelden gehoord Duits repertoire van Haydn, Mozart, Spohr en Beethoven: werken die volgens het tijdschrift 'meer op het hart en op den geest werken en die ons door omstandigheden des tijds vreemd geworden waren'.[11] In de herinnering van Kist werden de nieuwe stukken bovendien 'veelal op eene voortreffelijke wijze voorgedragen'. Anders dan men wellicht zou verwachten, kwam dit nauwelijks door een verdere professionalisering van het orkest. Met slechts 23 beroepsmusici in 1820 – tien professionele strijkers, twaalf blazers en een paukenist – werd het concert juist veel meer dan in Harmonica aangevuld door amateurs. Sommige aanzienlijke en deftige 'liefhebbers' traden zelfs regelmatig solistisch op, zoals een hofdame, een kamerheer en verscheidene ambtenaren 'van hoogen en minderen rang'. Juist deze 'zeldzame vereeniging van uitmuntende talenten', waarbij getalenteerde en hoog gepositioneerde dillettanten de burgerlijke musici schijnbaar tot hogere prestaties opzweepten, leken de uitvoering ten goede te komen, al beloofden de commissarissen in het derde seizoen dat de enkel bezette partijen bij de begeleiding van soli niet langer door liefhebbers zouden worden uitgevoerd.[12]

Ondanks het ambitieuze streven van de oprichters om het peil van het Haagse concertleven te doen stijgen en in de hofstad 'den smaak voor goede muzijk te verlevendigen',[13] bleef de kring van ingewijde muziekliefhebbers bij de zondagse concerten doelbewust zeer exclusief. Anders dan Concert Harmonica was het zondagse concert slechts op uitnodiging toegankelijk. 'Uit jaloezie van niet te zijn uitgenodigd' werd het gezelschap in de herinnering van Kist zelfs aangeduid als het 'Concert-Noble', wat doet vermoeden dat het concert beduidend exclusiever was dan Harmonica.[14] Kist zelf noemde deze bijnaam 'onteregt', omdat hij meende dat 'aan de voorname Muzijkliefhebbers uit den eersten stand' zich immers 'velen uit anderen' hadden aangesloten. Uit de bewaard gebleven intekenlijsten blijkt echter dat het gezelschap wel degelijk een uitgesproken aristocratisch stempel droeg. Van de 182

10 Haags Gemeentearchief (hierna HGA), Archief Concert Diligentia (hierna CD), inv. nr. 108, Intekenlijst 26 december 1822.

11 *Amphion* 2 (1819) 57-61.

12 Kist, 'Toestand der toonkunst', 173; HGA, CD, inv. nr. 108, Intekenlijst oktober/november 1819. Inv. nr. 91, Statistiek betreffende de concerten 1820.

13 HGA, CD, inv. nr. 108, Intekenlijst 26 december 1822.

14 Kist, 'Toestand der toonkunst', 173. Het ligt voor de hand dat deze bijnaam vooral opgang deed onder de niet genodigde leden van Harmonica.

heren die zich in de jaren 1818 tot 1820 op de zondagse concerten intekenden was een derde van adel, terwijl zelfs de helft lid was van een van de twee hoog-aristocratische herensociëteiten de Grande Société en de Plaats Royaal. Men trof op de intekenlijst veertien hofdignitarissen, vijf buitenlandse diplomaten, ruim twintig kamerleden, staatsraden en andere hoge staatsfunctionarissen en tien magistraten, evenals bijna veertig hoge ambtenaren en officieren, elf advocaten, notarissen en geneesheren en een groot aantal renteniers. Anders dan waarschijnlijk in Concert Harmonica het geval was, was het aantal welgestelde muziekliefhebbers dat samen met initiatiefnemer Maritz in handel en nijverheid werkzaam was – de bankier Molière, ijzerkoopman Enthoven en lakenkoper Vreede – in dit aanzienlijke gezelschap op de vingers van één hand te tellen.[15]

De exclusieve sociale samenstelling van de zondagse concerten ging interessant genoeg gepaard met een relatief gelijkwaardige positie van mannen en vrouwen. Anders dan de latere formele concertgenootschappen, waar mannelijke leden 'hun' dames introduceerden en waar vrouwen niet of hoogst zelden op eigen titel lid konden worden, stond het aan vrouwelijke muziekliefhebbers geheel vrij zich net als mannen zelfstandig voor de concerten aan te melden. Van de in totaal 113 vrouwen die in de jaren 1818-1820 bij het gezelschap waren aangesloten, werden de meesten vergezeld door hun echtgenoot, vader of broer, die hen ook in de meeste gevallen hadden aangemeld. Toch tekenden ruim veertig vrouwen zonder toezicht van een direct mannelijk familielid op de concerten in. De helft van hen had zich samen met een of meer vrouwelijke familieleden aangemeld: vanwege de gezelligheid, maar waarschijnlijk ook om zich niet in hun eentje bloot te hoeven stellen aan de sociale risico's van een groot, hoewel relatief homogeen gezelschap. Maar er waren zeker achttien vrouwen – zowel gehuwd als ongehuwd, adellijk en niet-adellijk – die zich geheel uit eigen beweging op de concerten hadden ingetekend en meer dan later gebruikelijk zou worden zelfstandig, zonder aanwezigheid van directe mannelijke of vrouwelijke familieleden in het Haagse concertleven participeerden.[16]

De keuze van de stukken en de kwaliteit van de uitvoering op de zondagse concerten, maar waarschijnlijk ook de zorgvuldig op het benodigde culturele kapitaal geselecteerde publiek, bracht volgens Kist een historische omwenteling teweeg in de manier waarop het publiek de muziek waardeerde en beluisterde – een omwenteling die op zijn beurt de kwaliteit van de uitvoering aanzienlijk versterkte. De uitvoering van Beethoven en zijn Duitse tijdgenoten bracht volgens hem in de kleine schouwburgzaal destijds 'de diepste stilte onder de hoorders' tot stand.[17] De moderne gewoonte om instrumentale concertmuziek in stilte aan te horen en op een individuele manier te verwerken, in plaats van als achtergrondmuziek voor sociale conversatie te beschouwen of tijdens de uitvoering aan gezamenlijke beoordeling te onderwerpen, werd in precies dezelfde jaren ook in Parijs en andere Europese steden opgemerkt. Over de verklaringen voor deze omslag in de publieksreceptie is sindsdien veel gespeculeerd. Behalve aan de overrompelende effecten die met name Beethovens

15 HGA, CD, inv. nr. 108, intekenlijsten 1818-1821; Ibidem, Archief Grande Société Plaats Royaal, inv. nr. 105, Overzicht nieuwe leden; Ibidem, Bibliotheek, *Reglement van de sociëteit opgericht in 's Gravenhage den eerste november 1768*. Voor de prosopografische analyse is in dit artikel gebruik gemaakt van staats- en residentiealmanakken, adresboeken, bevolkings- en volkstellingregisters en (gedateerde) gegevens in het *Nederland's adelsboek* en het *Nederlandsch patriciaat*.

16 HGA, CD, inv. nr. 108, Leden der liefhebber-concerten 1818-1820; Intekenlijst oktober/november 1818. De contributie werd in 1819 verhoogd tot twaalf gulden, maar werd in 1820 voor vrouwen tot zes gulden gereduceerd. Ibidem, inv. nr. 108, Intekenlijst 6 september 1820.

17 Kist, 'Toestand der toonkunst', 173.

symfonieën op het publiek zouden hebben uitgeoefend, hebben historici deze omslag ook meermaals toegeschreven aan de verburgerlijking van het concertpubliek die zich in deze periode in veel grote steden voltrok.[18] In Den Haag lag dat in de aristocratische zondagsconcerten dus precies andersom.

Concert Diligentia: 'duur, groots, stijf en gegeneerd'

De oprichting van het intekengezelschap 'Concert in Diligentia', dat de grondslag legde voor het eerste formele concertgenootschap van de hofstad, was het resultaat van een geslaagde 'couppoging' van de commissarissen van de zondagse concerten Huyssen van Kattendijke en Maritz om hun artistieke en sociale succes in de hofstad te consolideren en het muzikaal en sociaal inferieure Concert Harmonica, dat door de zondagse concerten snel aan populariteit inboette, zonder scrupules van de kaart te vegen.[19] In de zomer van 1821, toen Concert Harmonica inmiddels in ernstige financiële problemen was geraakt, grepen de commissarissen van de zondagse concerten hun kans. Samen met een lid van de Rekenkamer jhr. A.J.D. de Perponcher en de jonge arts Kist benaderden zij de commissarissen van de in 1793 opgerichte letterkundige en natuurkundige Maatschappij Diligentia, dat sinds 1805 over een eigen gebouw beschikte op het Lange Voorhout. Zij sloten een overeenkomst om hun druk bezochte concertserie voortaan zowel op zondag als op woensdagavond voort te zetten in de kleine instrumentenzaal van het genootschap, die door de afnemende belangstelling in proefondervindelijke wijsbegeerte weinig meer werd gebruikt.[20] Met enige druk bleken de commissarissen van Harmonica bereid om, in ruil voor de overname van hun schulden, hun intekenconcert in de Doelen te ontbinden. Terwijl Harmonica onder meer zijn orkestpodium, twee beklede zitbanken, een partij muzieklessenaars en bladmuziek aan het nieuwe genootschap zou overdragen, moesten de oud-commissarissen beloven dat zij geen nieuw concertgenootschap zouden oprichten zolang Concert in Diligentia zou bestaan. 'Tot meerdere ontluiking en aankweeking der Edele Toonkunst binnen deze residentie', zouden zij ten slotte de overgebleven leden moeten oproepen om zich bij het nieuwe concert aan te sluiten.[21]

In de eerste jaren was Concert in Diligentia nog geen formeel genootschap, maar een combinatie van twee intekenconcerten: één voor vijf concerten op zondag en één voor zes tot acht concerten op woensdag.[22] De animo voor de woensdagse concerten leek aanvankelijk relatief beperkt. In 1821 berichtten de commissarissen dat het 'Hof en al die daar aan behooren' voor de concerten hadden bedankt, omdat op woensdagavonden gewoontegetrouw de meeste hoffeesten werden gegeven, terwijl veel 'voorname liefhebbers' door de weeks 'door bezigheden aan het Ministerie gebonden zijn'.[23] Op de zondagse concerten, waar ook een nieuwe zangvereniging optrad, werd de instrumentenzaal van Diligentia echter al snel te klein. Met financiële steun van koning Willem I, een fors voorschot van de gemeente van

18 Van Gessel, *Vaderland van goede muziek*, 154-157; Vgl. Johnson, *Listening in Paris*, 1, 228-236; Gunn, *The public culture*, 150.

19 In 1820 telde de zondagse concerten reeds 249 intekenaars, met dien verstande dat ruim zestig van hen door de jaarlijkse verhuizing van het hof, de regering en de departementen naar Brussel waren verhinderd de concerten te bezoeken. HGA, CD, inv. nr. 108, Intekenlijsten 1818-1821.

20 HGA, Archief Maatschappij Diligentia (hierna MD), inv. nr. 6, Notulen 29 mei, 26 juni, 3 en 31 juli, 28 september, 31 oktober 1821 en 29 januari 1822.

21 Ibidem, contract 9 augustus 1821; Vgl. Van Beresteyn, *Concert Diligentia*, 4-5.

22 HGA, CD, inv. nr. 108, Intekenlijsten 1821-1824.

23 HGA, MD, inv. nr. 6, Notulen 31 oktober 1821.

5000 gulden en een royale intekening door 36 vooraanstaande muziekliefhebbers op een lening van 4000 gulden wisten de commissarissen van het Concert de Maatschappij Diligentia al in 1823 zover te krijgen om de grote gehoorzaal om te bouwen tot concertzaal die 'met de waardigheid en luister eener Residentie overeenkomstig zal zijn' en behalve wegneembare banken ook was voorzien van een koninklijke tribune om de vorstelijke familie 'op eene voegzame wijze te kunnen ontvangen'.[24]

In hoeverre trad er in Diligentia nu werkelijk een fusie op tussen de leden van de zondagse concerten en Concert Harmonica? Op een waarschijnlijk uit 1822 daterende intekenlijst voor de woensdagavondserie vinden we slechts zestig intekenaars die eerder bij de zondagse concerten waren aangesloten en ruim negentig intekenaars die naar we mogen aannemen eerder het Concert Harmonica hadden gefrequenteerd. Toch treft men ook onder deze negentig 'nieuwkomers' naast twee bankiers slechts één voorname distillateur en één steenrijke voormalige koopman aan.[25] Ondanks de belofte van de commissarissen van Concert Harmonica om hun voormalige intekenaars te stimuleren zich bij het nieuwe concert aan te sluiten, lijkt het erop dat deze niet allemaal even welkom waren en de resterende intekenaars ook gedwongen werden zich aan te passen aan de sociale toon van het nieuwe aristocratische concert. De duidelijkste aanwijzing hiervoor is het feit dat in de winter van 1824/25 enkele voormalige commissarissen van Harmonica – adjunct-commies en oprichter Van Deventer en lakenkoper Vreede – tegen de genoemde afspraak in een nieuw concertgenootschap probeerden op te richten, Concert Caecilia genaamd, dat eveneens in Diligentia muziekuitvoeringen zou geven. Volgens een anonieme brief aan de commissarissen van Concert in Diligentia waren zij er onverbloemd op uit om het nieuwe concert te gronde te richten, omdat Diligentia 'primo te duur, secondo te grootsch, tierso te stijf en te veel gegeneerd' zou zijn en zij het Haagse concertleven op een 'meer burgerlijk en goedkoper' voet wilden organiseren. Door een tactisch spel van de commissarissen van Diligentia werd dit initiatief in de kiem gesmoord. Het 'meer burgerlijk' publiek zou daarmee voorlopig van concerten verstoken blijven.[26]

De nieuwe dominante positie van het Concert in Diligentia in het Haagse muziekleven werd in 1823/24 geconsolideerd. Hoewel de zondagse concerten door nog onbekende oorzaken ten einde kwamen, werd het woensdagse intekenconcert omgebouwd tot een formeel concertgenootschap dat door zijn meer formele en permanente karakter met jaarlijks contributie betalende leden krachtiger kon investeren in de professionalisering van het Haagse concertleven en tegelijk de continuïteit van het gezochte *rendez-vous* voor de hogere kringen kon verstevigen. Meer dan bij de vrijblijvender intekenseries werden de leden door het formele lidmaatschap expliciet aan het genootschap verbonden en zegden zij ook minder ge-

24 Nederlands Muziek Instituut (hierna NMI), Archief Concert Diligentia (hierna CD), inv. nr. 2.1, Inschrijvingen negotiatie, februari 1822 en Intekenlijst woensdagse concerten, 10 september 1823; HGA, CD, inv. nr. 3, Besluit Willem I, 31 maart 1822; Ibidem, inv. nr. 4, Begroting 1823 en overeenkomst, 6 augustus 1823; HGA, MD, inv. nr. 103, Circulaire 6 augustus 1823; HGA, Archief Stadsbestuur 1816-1851, inv. nr. 228, Verzoek Huyssen van Kattendyke aan de burgemeesters, 20 juni 1823; Vgl. Kist, 'Toestand der toonkunst', 182-183.

25 HGA, CD, inv. nr. 108, Intekenlijst beginnend met de namen Cattenburgh en Falck. De veronderstelling dat het hier gaat om een intekenlijst op de woensdagavondserie uit 1822 is gebaseerd op het feit dat het aantal intekenaren van Diligentia voor 1823 werd begroot op 128 intekenaren voor 16 gulden, 35 intekenaren met dame à 22 gulden en 4 intekenaren met twee dames à 28 gulden: bijna precies dezelfde aantallen en prijzen als in deze ongedateerde intekenlijst (113, 37 en 3). Ibidem, inv. nr. 4, Begroting 1823.

26 HGA, CD, inv. nr. 2, Correspondentie december 1824 tot februari 1825. Vgl. Van Beresteyn, *Concert Diligentia*, 9-10.

makkelijk op.[27] Vanaf 1824/25 werd bovendien bepaald 'dat voortaan geene nieuwe leden tot het concert zullen worden toegelaten dan bij ballotage, met eene volstrekte meerderheid van stemmen'.[28] In de eerste Restauratie-periode, toen de reconstructie van de sociale hiërarchie in volle gang was, lieten veel aanzienlijken en deftige burgers de gelegenheid niet graag liggen om zich bij het genootschap aan te sluiten. In 1829 telde het genootschap al ruim tweehonderd leden.[29] Maar ook in de jaren 1830, toen het letterkundige genootschap Oefening Kweekt Kennis in hetzelfde gebouw Diligentia uitdrukking gaf aan het nieuwe zelfbewustzijn van de nijvere burgerij en minder deftige ambtenaren, bleef het Concert Diligentia een gewild sociaal bastion waar de hogere standen zich – meer nog dan bij de zomerse concerten in de buitensociëteit van De Witte – van de cultuurminnende burgers konden blijven onderscheiden.[30] Het nieuwe, goedkopere intekenconcert Harmonie, dat volgens Kist 'minder door de haute volée dan de Diligentia-concerten' werd bezocht en 'zich meer tot burgerlijke familiën uit' strekte, hield het midden jaren 1830 slechts enkele jaren vol.[31]

In het midden van de 19de eeuw telde Diligentia na een kortstondige periode van relatieve achteruitgang ruim tweehonderd leden (afb. 23), die volgens een circulaire 'door hunnen rang en stand in de Maatschappij in staat en bevoegd geacht' werden om de concerten regelmatig te bezoeken.[32] De sociale samenstelling van de leden hield naar alle waarschijnlijkheid het midden tussen de sociale toon van de hoogaristocratische Grande Société en de Plaats Royaal, waar driekwart van de leden van adel was, en de veel grotere, maar nog altijd uiterst exclusieve en door tijdgenoten vaak eveneens aristocratisch genoemde Nieuwe of Littéraire Sociëteit De Witte, waarvan het lidmaatschap, aldus een tijdgenoot, 'de toon aan [gaf] of men al of niet tot de fatsoenlijke of gedistingueerde wereld behoorde'.[33] Hoewel er voor deze periode helaas geen ledenlijsten meer zijn overgeleverd, maakt de ledenlijst van 1880 gelukkig apart vermelding van 31 leden die vóór 1852 waren aangenomen.[34] In deze uiteraard selecte uitsnede van toentertijd relatief jonge en naar zou blijken trouwe, honkvaste en gezonde leden, vinden we als verwacht een flink aantal edellieden, zoals de graven Van Bylandt en Van Limburg Stirum, baron Wittert van Hoogland en jonkheren Hooft, Vredenburch en Gevers Deynoot, die in 1850 ook allemaal lid waren van één of meer van de genoemde sociëteiten en waarvan sommigen toen reeds als kamerheer, staatsraad en wethouder actief waren. Behalve diverse hoge ambtenaren van deftig-burgerlijke komaf, zoals referendaris mr. Vollenhoven, trof men in Diligentia ook een niet-adellijke jonge adjunct-

27 NMI, CD, Intekenlijst woensdagse concerten met reglementaire bepalingen over lidmaatschap, contributie enz., 10 september 1823. 'Wanneer men eenmaal als Lid van het Concert geteekend heeft zal men, in een volgend jaar, niet opnieuw behoeven in te teekenen.' In de rekening over 1824/25 wordt voor het eerst gesproken van 180 'leden'; HGA, CD, inv. nr. 4, Rekening 1824/25; Vgl. Kist, 'De toestand der toonkunst', 182-183. De loop in de zondagse intekenconcerten was nog redelijk groot. Van de 182 mannen die zich in de jaren 1818-1820 hadden ingetekend, hadden binnen drie jaar tijd al 32 mannen bedankt; HGA, CD, inv. nr. 108, Intekenlijsten 1818-1821.

28 NMI, CD, inv. nr. 2.1, Missive aan leden, oktober 1825 (refererend aan een op 19 december 1824 vastgestelde bepaling). De leden zouden hiertoe voorafgaand aan de concertserie worden opgeroepen door een advertentie in de *Haagsche Courant.*

29 NMI, CD, inv. nr. 1.1, Lijst der leden 1829/30 (215 leden en in totaal 242 dames).

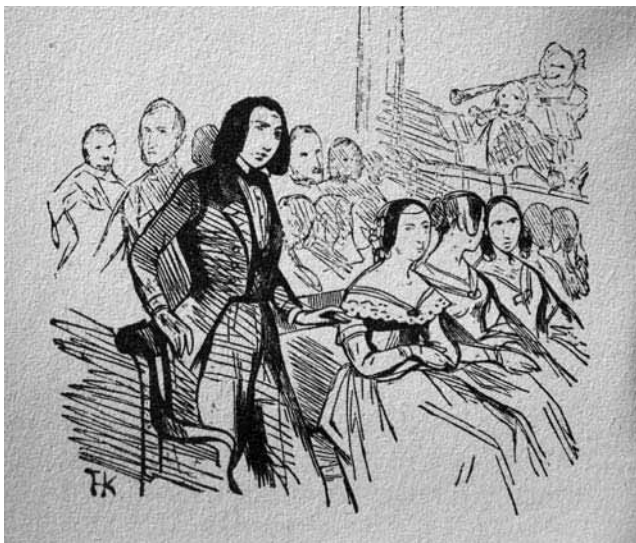
30 Zie hiervoor Furnée, *Vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen*, 1-6, 95-99 en 149.

31 Kist, 'De toestand der toonkunst', 199.

32 NMI, CD, inv. nr. 2.2, Circulaire oktober 1848, Adres aan de Koning november 1848 en Toelichting bij de reglementswijziging van september 1852.

33 'Brieven uit de Residentie', *UPSD*, 19 januari 1871.

34 HGA, Stukken Concert Diligentia, Ledenlijst 1880. Deze leden werden apart vermeld omdat zij tien in plaats van twaalf gulden contributie betaalden.



Afb. 23 Interieur van de concertzaal van Diligentia, 1843. Tekening van H.F.C. ten Kate in *Physiologie van Den Haag door een Hagenaar* (Den Haag 1843) 110.

commies als A.W. Philipse, die zijn relatief lage ambtelijke rang kon compenseren met het aanzien en het ontzaglijke fortuin van zijn vader, die president was van het Haagse gerechtshof. Een dergelijke redenering ging ook op voor enkele jonge advocaten als mr. Polak Daniëls en mr. Clant. Naast deftige en welgestelde particulieren zoals Jochems en Van Stralen ontmoette men in deze kring ook de twee zonen van L.J. Enthoven, die zich inmiddels had ontwikkeld tot de grootste en machtigste metaalfabrikant van de stad en daardoor, anders dan de meeste andere fabrikanten, net als zijn zoons ook in De Witte was toegelaten. Dat laatste gold niet voor de kunstschilder David Bles en de bemiddelde koopman in brandstoffen E.P. Borst: twee muziekliefhebbers die anders dan in de herensociëteiten en in tegenstelling tot ambachtsbazen, winkeliers en bijvoorbeeld onderwijzers de strenge ballotageprocedure in Diligentia wel bleken te kunnen overleven.[35] Zij vormden echter een uitzondering. De bekende chroniqueur Johan Gram bevestigde enkele decennia later dat het in deze periode ‘onder de handeldrijvende burgers een witte raaf mocht heeten als men lid van het vermaarde Concert Diligentia werd’. ‘Daar de aristocratie in die vereeniging den boventoon voerde, wees men onmeedoogend bijna iedereen af, die achter eene toonbank stond, hoe groot melomaan hij ook wezen mocht.’[36]

Muzikaal en sociaal genot

Onder leiding van dirigent Samson Ganz en de commissarissen Huyssen van Kattendijke en Maritz bouwde het nieuwe Concert Diligentia in de eerste jaren van zijn bestaan krachtig voort op de modernisering van het repertoire en de professionalisering van de uitvoeringspraktijk die eerder door de zondagse concerten was ingezet. ‘Eindeloos veel in andere Con-

35 Voor het sociale profiel van de genoemde herensociëteiten in de eerste helft van de 19de eeuw zie Furnée, *Vrijetijdsbesteding en sociale verhoudingen*, 70-86. E.P. Borst speelde in de jaren 1850 een prominente rol in een hooglopend conflict over de positie van niet-leden van De Witte bij de concerten in het Haagse bos. Zie ibidem, 2 en 5. Zijn lidmaatschap was in 1880 inmiddels overgegaan op zijn weduwe E.P. Borst geb. Hoppenbrouwers.

36 Johan Gram, *'s Gravenhage in onzen tijd* (Amsterdam 1893) 31 en 39. Dit beeld wordt ook bevestigd door de presentielijsten en kandidaatlijsten uit 1860 en 1861. NMI, CD, inv. nr. 3.1, Notulen ledenvergadering, 9, 13 en 17 november 1860 en 29 oktober 1861.

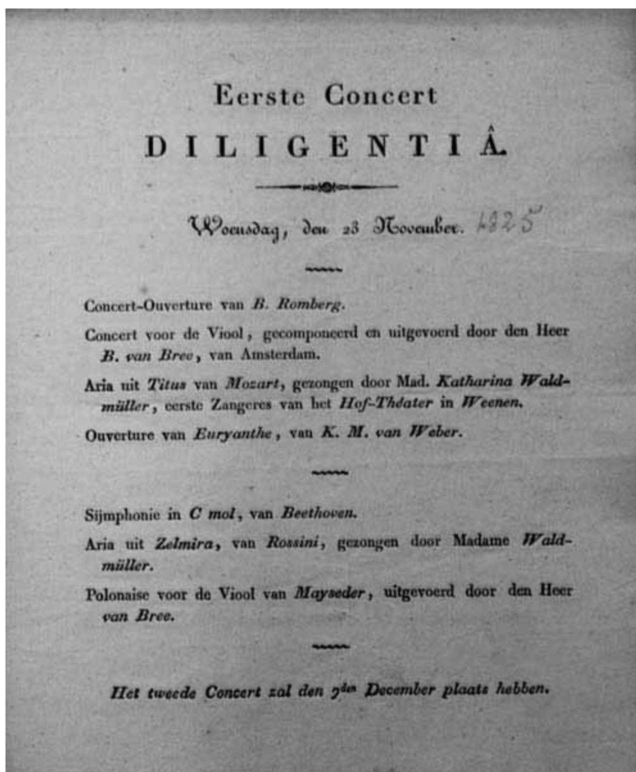
certen ten gehoore gebragte, afgezaagde, verouderde werken, werden hier het publiek niet meer opgedischt', zo memoreerde Kist tevreden: 'Het publiek met de voortreffelijke Toongedichten van dien tijd bekend te maken en hetzelve daarvoor smaak doen erlangen, stond voortdurend op den voorgrond.' Terwijl drastisch werd bezuinigd op de hoge kosten die voorheen aan beroemde solistische virtuozen waren besteed, ontzagen de commissarissen 'geen moeite, tijd of kosten' om de symfoniën en ouvertures van Beethoven, Weber en andere Duitse componisten op een 'allezins lofwaardige' wijze aan het publiek te presenteren.[37]

Met de oprichting van de Koninklijke Muziekschool in 1826 en de Koninklijke Hofkapel in 1829, eveneens op initiatief van baron Huyssen van Kattendijke, nam de professionalisering van het Concert Diligentia nog eens aanmerkelijk toe. De benoeming van Johann Heinrich Lübeck als directeur van de muziekschool, die met zijn 28 jaar reeds een indrukwekkende loopbaan had opgebouwd als dirigent in Berlijn, Memel, Königberg, Stettin en Amsterdam, verschafte het Haagse muziekleven een geweldige impuls. Dat gold evenzeer voor de keur aan binnen- en buitenlandse beroepsmusici, die met relatief gunstige engagementen bij de muziekschool, de Hofkapel en het Franse opera-orkest stevig aan de hofstad werden gebonden. Het Concert Diligentia, waar Lübeck dadelijk als dirigent werd aangesteld, kon zo tegen vrij lage kosten beschikken over een uitstekende dirigent en kwalitatief goede beroepsmusici, die volgens Kist voor elk concert meerdere keren repeteerde en met hun eenheid, zekerheid, goed gecoördineerde frasering en 'vertrouwelijken en gehoorzamenden blik op den aanvoerder' een uitmuntend ensemble vormden. Hun uitvoeringen, waaraan voortaan niet langer dillettanten deelnamen, waren volgens hem zelfs 'zóó voortreffelijk en in de meeste opzigten zóó volkomen, dat toen ter tijd (...) zeker geen orchest in Nederland zich met haar in de voordragt der verhevendste meesterstukken, van Symphoniën en Ouvertures kon meten'. De veelbetreurde beslissing van Willem II om de Hofkapel in 1842 te ontbinden en voortaan slechts het orkest van de Franse opera voor zijn rekening te nemen, deed daar waarschijnlijk minder aan af dan muziekkenners van te voren vreesden. Het bekende en bepaald niet kritiekloze muziektijdschrift *Caecilia*, in 1844 door dezelfde Kist opgericht, was over het algemeen zeer over de uitvoeringen in de Diligentia-concerten te spreken.[38]

Niettemin, wanneer men een nadere blik werpt op de concertprogramma's uit het tweede kwart van de eeuw (afb. 24), dan blijkt onmiddellijk dat het exclusieve publiek van Diligentia beslist niet uitsluitend de 'verhevendste meesterstukken' kreeg voorgeschoteld. Op het programma, dat naar toenmalig gebruik maar liefst uit zeven tot tien onderdelen bestond, wisselden alle mogelijke muzikale genres elkaar op elk concert in een bonte verscheidenheid af. Naast ouvertures en symfonieën van Weber, Spohr en bijna alle avonden Beethoven (zelden Haydn en Mozart), kregen de concertbezoekers in de jaren 1820 en 1830 een zeer breed palet van overwegend Duitse componisten voorgeschoteld, waarvan Fesca, Ries, Romberg en de Nederlander Van Bree wellicht nog de bekendste zijn. In de jaren 1840 kwam daarin weinig verandering, al moest Beethoven zijn eerste plaats toen delen met Mendelssohn en diens Leipziger epigonen. Naast deze orkestwerken – meestal twee ouvertures

37 Kist, 'Toestand der toonkunst', 182. De kosten voor het orkest bedroegen in 1828/29 1428 gulden. NMI, CD, inv. nr. 1.1, Lijst van leden 1828.

38 Kist, 'De toestand der toonkunst', 189-190; Zie ook Dirk J. Balfoort, De geschiedenis van de Koninklijke Hofkapel, 's-Gravenhage 1820-1842 (Typoscript 1943); Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, 22; Van Beresteyn, *Concert Diligentia*, 9-11.



Eerste Concert

DILIGENTIÂ.

Woensdag, den 23 November. 1825

Concert-Ouverture van *B. Romberg.*

Concert voor de Viool, gecomponeerd en uitgevoerd door den Heer *B. van Bree*, van Amsterdam.

Aria uit *Titus* van *Mozart*, gezongen door Mad. *Katharina Waldmüller*, eerste Zangeres van het *Hof-Théater* in *Weenen.*

Ouverture van *Euryanthe*, van *K. M. van Weber.*

Sijmphonie in *C mol*, van *Beethoven.*

Aria uit *Zelmira*, van *Rossini*, gezongen door Madame *Waldmüller.*

Polonaise voor de Viool van *Mayseder*, uitgevoerd door den Heer *van Bree.*

Het tweede Concert zal den 7den December plaats hebben.

Afb. 24 Programma van Concert Diligentia, 23 november 1825. Foto: Haags Gemeentearchief.

en één symfonie, die vaak als openingsstuk werd gespeeld – stonden er op elk concert meestal vier tot zeven solostukken op het programma, doorgaans van twee verschillende solisten, waaronder minstens één vocalist en regelmatig één buitenlandse solist, die vaak aan een buitenlands hof of hoftheater verbonden was. Behalve bekende aria's van Mozart, Weber en Rossini brachten de vocalisten vanaf de jaren 1830 ook het immens populaire repertoire van de Parijse Grand Opéra ten gehore. De meeste violisten, klarinettisten en andere instrumentale solisten schrokken er op hun beurt niet voor terug om naast serieuze solowerken ook tal van licht verteerbare bravourestukjes en operafantasietjes ten beste te geven.[39] Begin jaren 1850 constateerde het tijdschrift *Caecilia* met toenemende ergernis dat de concertprogramma's van Diligentia 'kakelbont' waren en de vele composities van alle stijlen en scholen elkaar benadeelden: 'Het gehoor zoowel als het gezigt vereischen veel oefening om zich zoo maar terstond alle de karakters der verschillende nummers te kunnen eigen maken.' Met lichte weerzin moest het tijdschrift echter erkennen dat de commissarissen, inmiddels onder leiding van de burgemeester en vertegenwoordigers van de Koninklijke Muziekschool en de Haagse afdeling van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, hun hoog verheven smaak niet zomaar aan iedereen konden opleggen en 'juist door deze verscheidenheid het verlangen van de meerderheid wordt bevredigd, wijl eenigen voor de Orchest- en anderen voor de Obligaatstukken komen'.[40]

39 HGA, CD, inv. nr. 32, 33 en 114, Programma's 1824-1838 en 1840/41.
40 *Caecilia* (1854) 53.

Maar kwamen de leden van Diligentia überhaupt wel voor de muziek? Terwijl de formele opzet van het concertgenootschap de professionalisering van de concertpraktijk bevorderde, leidde diezelfde genootschappelijke formule ertoe dat de concerten volgens Kist in de jaren 1830 minder werd gekarakteriseerd door ‘eene hooge belangstelling in de kunst’ dan door ‘ijdel vertoon en sociaal genot’.[41] Behalve de ‘beminnaren der Toonkunst in het algemeen’ hadden de commissarissen in 1823 ‘de aanzienlijke Inwoners dezer Residentie in het bijzonder’ opgeroepen om zich bij Diligentia aan te sluiten, teneinde zo ‘het *onderling* genoegen gedurende het wintersaisoen’ te bevorderen.[42] In de winterse, tweewekelijkse concerten van Diligentia bevestigden de meeste bezoekers zichzelf minder als kunstminnaars dan als leden van de hofstedelijke *crème de la crème*. Alleen al de locatie van de concerten, in het hart van het Voorhout, gaf het sociaal exclusieve karakter van de concerten een hoogst aristocratisch cachet, net als het opgewonden gewoel van rijtuigen dat voor de aanvang om zeven uur ’s avonds aan de concerten vooraf ging. Terwijl de leden uitsluitend na een strenge ballotage tot deze kring werden toegelaten, waren ook de losse kaarten – gemiddeld slechts 25 per concert – alleen weggelegd voor een uiterst selecte groep. Niet alleen kostten deze kaarten twee gulden en tien cent – een dubbeltje duurder dan de operaloges op de eerste rang -, ook waren zij uitsluitend beschikbaar voor introducées van buiten Den Haag, voor buitenlandse diplomaten en voor geüniformeerde officieren, die weliswaar hoog in aanzien stonden maar zich door hun relatief lage tractementen niet altijd de jaarlijkse contributie konden veroorloven.[43]

De genootschappelijke structuur van Concert Diligentia bracht behalve een toenemende nadruk op het exclusieve standsbesef ook een belangrijke verschuiving teweeg in de manier waarop mannen en vrouwen in het concertleven participeerden. Terwijl mannelijke en vrouwelijke muziekliefhebbers in de intekengenootschappen nog op persoonlijke titel hadden kunnen intekenen, kende het concertgenootschap slechts gewone leden. Net als elders waren dit vanzelfsprekend mannen, die tegen een bepaald bedrag één of meer van ‘hun’ dames in het concert konden introduceren. Vanaf 1823 kregen de leden tegen hun vaste contributie van zestien gulden het recht ‘eene Dame meê te brengen’ en moesten zij voor elke extra dame zes gulden per seizoen neertellen. Vanaf 1846 mochten zij voor de vaste contributie van zeventien gulden zelfs twee dames ‘binnenleiden’.[44] Het zal duidelijk zijn dat deze regels bijdroegen aan de ongelijke en ondergeschikte positie van vrouwen ten opzichte van mannen in het publieke leven die juist in het tweede kwart van de 19de eeuw aanzienlijk toenam.[45] Dat was echter niet het enige: deze regels vergrootten op hun beurt immers ook de afhankelijkheid van mannen aan hun vrouwen. Bij de voormalige zondagse intekenconcerten hadden de meeste mannen de concerten nog zónder hun dames bezocht. In de genootschappelijke opzet van Diligentia werd het concertbezoek meer dan voorheen een sociaal ri-

41 Kist, ‘De toestand der toonkunst’, 199.

42 NMI, CD, inv. nr. 2.1, Intekenlijst woensdagse concerten, 10 september 1823 (mijn cursivering).

43 NMI, CD, inv. nr. 1.1, Lijst leden 1828/29; HGA, Bibliotheek, Stukken Concert Diligentia, Reglement 1848, art. 10 [c f 144].

44 Ibidem, inv. nr. 2.1, Intekenlijst woensdagse concerten, 10 september 1823; Ibidem, inv. nr. 2.2, Circulaire aan de leden, 28 oktober 1847.

45 Voor de positie van vrouwen in Haagse genootschappen rond het midden van de eeuw zie ook Furnée, *vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen*, 91-94, 109-110, 158-163; vgl. Josine Blok, ‘Hemelse rozen door ’t wereldse leven. Sekse en de Nederlande burgerij in de negentiende eeuw’, in: Remieg Aerts en Henk te Velde (red.), *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen* (Kampen 1998) 123-156.

tueel waarbij de eenheid van het huisgezin centraal stond en waarbij – niet altijd tot hun genoegen – van mannen werd verwacht dat zij hun echtgenoten actief in het publieke leven lieten participeren en ook hun zoons én dochters 'in de wereld' introduceerden.[46]

De Diligentiaconcerten boden mannen en vrouwen uit de Haagse aristocratie een uitgelezen gelegenheid om als echtpaar, als gezin of in ander familieverband de status van de familie hoog te houden en zo mogelijk te verbeteren: door bij hoger geplaatsten in het gevlei te komen, informatie in te winnen over vacante posities, roddel en achterklap door te fluisteren, maar natuurlijk ook door de nakroost aan een goed huwelijk te helpen. Als exclusieve huwelijksmarkt vol potentieel geschikte kandidaten en geen verleidelijke stoorzenders uit volstrekt ongewenste milieu's konden ouders hun huwbare zonen en dochters relatief vrij laten rondkijken en na eigen verkenning aanmoedigen om hier en daar een geanimeerde conversatie aan te knopen. Terwijl oudere vrouwen, gehuwd en ongehuwd, met fraaie toiletten en meer en minder diep gesneden decolletés ruimschoots de aandacht trokken van het mannelijke gezelschap en hun vrouwelijke concurrenten, zorgden vooral de vele huwbare jongedames met lichte japonnen en blote halzen en de deftige gerokte jonge mannen met blozende wangen dat de concertzaal een behoorlijk seksueel geladen ruimte vormde, opgezweept door de emotionele klanken van de muziek. Er was geen denken aan dat het gaslicht in de zaal tijdens de uitvoering werd gedempt: men moest elkaar vooral zo goed mogelijk kunnen zien.[47]

In de concertzaal van Diligentia hielden de mannelijke en vrouwelijke bezoekers elkaar over en weer in hun macht. Volgens de jonge letterkundige Jonckbloet, die de concerten in zijn bekende *Physiologie van Den Haag* beschreef, was het aantal leden van het genootschap begin jaren 1840 zodanig toegenomen dat de zaal vaak lang niet voldoende zitplaatsen bood en de meeste mannelijke leden zich uit beleefdheid gedwongen zagen om de zitbanken, in rechte rijen dicht op elkaar gepakt, aan de dames aan te bieden en zelf tijdens het hele concert te blijven staan. Sommige heren stelden zich vlak bij hun dames in het gangpad op, maar de meeste mannen leken verbannen naar het achterste deel van de zaal, waar een comfortabel concertgenot ver te zoeken was: 'Op den achtergrond, opeen gepakt als haring, eene bonte menichte, mannen van allerlei grootte, van allerlei omvang, die elkander verdringen en verdrukken.' Terwijl de vrouwelijke concertbezoekers op hun comfortabele zitplaatsen de voordelen plukten van hun 'zwakke sekse', bevonden ze hier tegelijk in een enigszins ondergeschikte positie, onderworpen aan de blik van de heren der schepping die 'met den stereotyp-glimlach op de lippen en het eeuwige kijkglas voor het ooch' minder aandacht aan het orkest leken te besteden dan aan het visuele spektakel dat hen op de voorste banken werd aangereikt. Volgens Jonckbloet was dat laatste echter ook precies hun bedoeling: 'Elegante toiletten, blinkende kleinodiën, ruischend satijn, malsch flueel, halzen

46 Pas in 1847 werd het niet langer 'billijk' gevonden dat leden die de concerten zonder vrouwen wilden bezoeken evenveel contributie betaalden als leden die twee dames introduceerden. Sinds 1848 konden leden tegen tien gulden lid worden zonder dame. Een seizoenslidmaatschap met één dame kostte vier gulden extra, voor elke dame meer betaalde men drie gulden extra. NMI, CD, inv. nr. 2.2, Circulaire oktober 1848; HGA, Bibliotheek, Stukken Concert Diligentia, Reglement 1848, art. 4, 9, 10; In 1852 werden de bedragen verhoogd tot twaalf, vijf resp. vier gulden. NMI, CD, inv. nr. 2.2, Nota reglementswijziging september 1852. Wanneer een lid niet zelf aanwezig kon zijn, dan kregen zijn vrouwelijke huisgenoten op vertoon van zijn lidmaatschapskaart overigens wel gewoon toegang, evenals mannelijke huisgenoten onder de achttien jaar.

47 Zie hiervoor o.a. De oude heer Smits [Mark Prager Lindo], 'Een concertstuk', in: ibidem, *Volledige werken van den ouden heer Smits*, ed. L. Mulder (Schiedam 1897) I, 97-101; Vgl. Gunn, *The public culture*, 144-145.

glanzend van kalydoor en aangezichtjens zoo blank en zoo bleek als het fatsoen meebrengt, worden *te kijk geboden* door de 'talrijke vrouwenschaar'.'[48]

De concerten van Diligentia boden naast een ritueel van wederzijdse sociale erkenning ook een uitgelezen gelegenheid om de vele sociale gradaties *binnen* de hogere standen in de hofstad zichtbaar te maken en te bevestigen. De leden van Diligentia betraden de zaal steevast in zwarte rok en witte handschoenen, terwijl hun dames in groot toilet hun verschijning maakten.[49] Maar terwijl de oogstrelende en kostbare *dress code* de hegemonie en cohesie van de hogere standen versterkte, vormde de uitdossing van de concertgangers, opgeluisterd door de geüniformeerde officieren, tegelijk ook een van de belangrijkste aanknopingspunten om de onderlinge sociale hiërarchie binnen de hogere kringen te benadrukken. Veel vrouwen staken elkaar met hun dure toiletten de ogen uit en gaven aanleiding tot heel wat jaloers of minachtend gefluister. Maar ook mannen konden het met hun uiterlijke verschijning maken of breken. 'Met al de wansmaak en overdadige weelde opgesmukt, die hij uit de Oost heeft medegebracht' hoefde een zeeofficier in deze kringen niet op veel erkenning te rekenen.[50] Mark Prager Lindo schreef in een duidelijk op Diligentia gebaseerde schets 'Een concertstuk' dat de beste plaats van de zaal zich niet in het midden van de zaal voor het podium bevond, maar vlak bij de deur, 'waar men *niets* van de muzijk kunt hooren; maar waar gij iedereen kunt zien in- en uitgaan'. Terwijl er voor aanvang van het concert een plechtige stilte heerst – 'iedereen is bezig met iedereen *op te nemen*' – werpt een zekere jonkheer C. een minachtende blik op een vrouw van een deurwaarder die naast zijn dochter zit: 'Hoe komt zulk een volk hier'![51]

Bij het intensieve en hier en daar precaire sociale verkeer in Diligentia vormden de muzikale uitvoeringen voor veel bezoekers meer een welkome aanleiding en een aangenaam décor dan een doel op zichzelf. Ondanks alle moeite die de commissarissen en musici staken in de zorgvuldige uitvoering van de 'verhevendste meesterstukken', was de aandacht voor de muziek door dezelfde genootschappelijke opzet minder groot dan in de voormalige zondagse intekenconcerten. Terwijl daar volgens Kist als gezegd een 'diepste stilte' had geheerst, leken veel bezoekers van Diligentia met name de symfonische onderdelen vaak als ideale achtergrond te gebruiken voor intieme of zelfs halfluide conversatie. Als we de schets van Jonckbloet mogen geloven, deden alleen de heren voorin de zaal er het zwijgen toe, al keken ze wellicht meer naar de dames dan naar het orkest. Anders was het volgens hem gesteld met de talrijke vrouwenschaar op de banken 'die stil en in zichzelven gekeerd met open oor luistert naar de ... de cancans die rechts en links van de tipjens der satijnen lippen vloeien'. Achterin de zaal hoorde men volgens hem de verdrukte opeengepakte mannen ongegeneerd 'zuchten en mompelen en vloeken en redeneeren, en een geweld en geruisch te weeg brengen dat dikwijls het orchest overschreeuwt'. Sommige leden, zoals de pronkerige zeeofficier, overstemden het kunstgenot met hun 'onharmonische stem en zouteloze aan-

48 [Jonckbloet], *Physiologie van Den Haag door een Hagenaar* ('s Gravenhage 1843) 109 (mijn cursivering); Vgl. de afbeelding van Ten Kate op blz. 110 en Prager Lindo, 'Een concertstuk', 98 en 100; In 1847 werden de banken gedeeltelijk vernieuwd 'ten einde het bezoek der dames op de concerten zoo uitlokkend mogelijk te maken'. NMI, CD, inv. nr. 2.2, Commissarissen Maatschappij Diligentia aan commissarissen Concert Diligentia, 30 oktober 1847.

49 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 11 maart 1878, 31 januari 1881, 26 januari 1885; 'Haagsche sprokkelingen', *UPSD*, 8 februari 1886.

50 [Jonckbloet], *Physiologie van Den Haag*, 110.

51 Prager Lindo, 'Een concertstuk', 98-99; Vgl. Hildebrand [N. Beets], 'Een Concertstuk', *Camera obscura* (Amsterdam 1998) I, 198-209.

merkingen' waarmee ze hun gebrek aan muziekkennis trachtten te compenseren. Maar ook sommige 'liefhebbers' schrokken er niet voor terug om tijdens de uitvoering 'onophoudelijke aanmerkingen' te maken en hun buren met al hun 'Kistiaansche' kennis lastig te vallen. En de dirigent? 'Door een zenuwachtig hoofdschudden' gaf hij zijn ongeduld te kennen. Maar veel hielp het niet.[52]

Vernieuwing en behoud

In het derde kwart van de 19de eeuw bleef Diligentia met aanvankelijk ruim tweehonderd, begin jaren 1860 ruim driehonderd en begin jaren 1870 bijna vierhonderd leden en nog eens vier- tot vijfhonderd vaste dames-introducées onbetwist het toonaangevende middelpunt van het Haagse concertleven.[53] De woensdagavondconcerten, bijna elk jaar opgeluisterd door wereldberoemde solisten bleven voor de aanzienlijke en deftige kringen die zich elke twee weken aan het Voorhout verenigde, een muzikaal en sociaal hoogtepunt van het Haagse winterseizoen (afb. 25).[54] Toch bleek het in deze decennia moeilijker dan voorheen om het zorgvuldige evenwicht tussen muzikaal en sociaal genot te bewaren. Terwijl het streven van enkele leden om de concertprogrammering drastisch te vernieuwen botste met de meer behoudende smaak van de rest van de haute volée, bleek ook de alomgevoelde behoefte aan een nieuwe, grotere concertzaal op pijnlijk gespannen voet te staan met de sociaal exclusieve oogmerken van het concert.

In de jaren 1850 zetten de commissarissen van Diligentia met dirigent Lübeck de traditie voort om naast klassieke ook nieuwe symfonische werken te programmeren en deze met uiteenlopende solistische optredens af te wisselen. Naast Beethoven, Mendelssohn en diens Leipziger volgelingen introduceerden zij diverse nieuwe werken van Schumann, Gade en Nederlandse componisten als Nicolaï en Verhulst. In de tweede helft van het decennium lieten zij de leden mede door de warme aanbevelingen van Kist in het tijdschrift *Caecilia* zelfs vroeger dan elders in Europa kennismaken met de ultramoderne 'toekomstmuziek': Wagners ouverture Tannhäuser, Berlioz' ouverture Carnaval Romain en Liszts symfonische gedicht Orphée. Terwijl de meeste solisten bleven schitteren in het klassieke repertoire en de Franse en Italiaanse opera, maakten beroemde solisten als Clara Schumann-Wieck, Alfred Jaëll en Hans von Bülow het publiek bekend met diverse nieuwe solistische stukken als de pianoconcerten van Schumann en Liszt. Over de uitvoering was het doorgaans kritische *Caecilia* doorgaans zeer te spreken, al werd zo nu en dan vergoeilijkend opgemerkt dat het orkest natuurlijk niet zo goed was als de voormalige Hofkapel. Concert Diligentia, zo schreef *Caecilia* in 1853 tevreden, 'tracht steeds al het mogelijke aan te wenden om de ware type van het woord concert terug te geven. Eene met duchtige kunstenaars bezet orchest, solide keuze van orcheststukken, voortdurend de beste obligaaten uit ons land en uit den vreemde, zie daar den geest dezer Societeit.'[55]

52 [Jonckbloet], *Physiologie van Den Haag*, 109-111.

53 NMI, CD, inv. nr. 2.2, Toelichting bij reglementswijziging september 1852 (204 leden); Ibidem, inv. nr. 3.1, Notulen bestuursvergadering 29 oktober 1861 (320 leden/419 dames); Ibidem, inv. nr. 4.3, Jaarrekening 1873/74 (376 leden/504 dames).

54 HGA, CD, inv. nr. 34-47, Programma's 1854-1875.

55 *Caecilia* (1853) 69. Voor het repertoire, reacties op de nieuwe stukken en recensies van de uitvoeringen in de jaren 1850 zie o.a. HGA, CD, inv. nr. 34-35, 1854-1856 en *Caecilia* (1851) 22, 57, 231; (1853) 4, 225; (1854) 74; (1855) 218; (1856) 7, 27, 52, 235; (1857) 5, 27, 39-40, 70; (1859) 91; *Verslag over den toestand der gemeente 's Gravenhage* (1854) 47 en (1855) 56; Vgl. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, 65-67.



Afb. 25 Zie kleurkatern.

Vlak voor 1860 nam de kritiek op de concerten echter plotseling toe. En hoe! In een anoniem gepubliceerde brochure *Iets over de Diligentiaconcerten te 's Gravenhage* gooide Hugo baron van Zuylen van Nyevelt in december 1859 mede namens enkele medeleden de knuppel in het hoenderhok. In een ongekend rechtstreekse aanval op de commissarissen klaagde Van Zuylen dat de incidentele en meestal eenmalige uitvoering van nieuwe orkestwerken, hoe goed bedoeld ook, bij lange na niet opwoog tegen de volgens hem volstrekt eentonige sleur van het klassieke repertoire: 'Hoe zelden wat nieuws! En hoe dikwijls het oude, altijd het oude!' Ook de keuze van solisten achtte hij lang niet altijd gelukkig: 'Men mocht toch wel verwachten dat de solist minstens talent hebbe en dat ons mag worden gespaard zang als die van mejuffrouw Sterndorff.' Vooral het orkest en de dirigent moesten het flink ontgelden. Hoewel het orkest diverse goede, zelfs 'uitmuntende' musici bezat, ging het orkest als geheel er volgens hem 'telken jare achteruit'. Niet alleen speelde het orkest doorgaans veel te luid, ook waren met name de blaasinstrumenten 'bijna altijd' onzuiver. Dirigent Lübeck besteedde volgens hem op repetities te veel tijd aan een handvol passages en speelde de rest slechts oppervlakkig door. Het orkest speelde daardoor keer op keer 'levenmakers' van Beethoven en Weber die routineus zonder repetities kon worden afgespeeld. Tijdens de concerten bleek Lübeck de moderne werken van componisten als Schumann nauwelijks te doorgronden, terwijl hij zelfs bij Beethoven een doodzonde beging door tussen de delen van diens zevende symfonie te lange pauzes te laten vallen. Bij solostukken was hij soms zozeer verzonken in de partituur dat hij de solist en het orkest soms helemaal leek te vergeten.[56]

Het is zeer de vraag in hoeverre de hoge muzikale eisen van Van Zuylen van Nyevelt door de meeste leden werden onderschreven. Toch sloeg zijn brochure in als een bom. Net als enkele jaren later in De Witte zou gebeuren, greep een groep gelijkgestemde leden in 1860 het momentum aan om door middel van enkele fundamentele reglementswijzigingen meer directe invloed te krijgen op de samenstelling en het beleid van de commissarissen.[57] Tot tevredenheid van *Caecilia* beloofde het nieuwe bestuur onder leiding van de officier van justitie Alssche en de oud raadsheer Emants het aandeel van de moderne stukken te vergroten en de structuur van de concertprogramma's onder handen te nemen. Voortaan zou voor de pauze slechts één of twee ouvertures en enkele solowerken worden gespeeld en na de pauze uitsluitend een symfonie, zodat de indruk die 'het gewigtigste muzijkstuk' zou maken niet langer door een 'slecht gekozen of slecht uitgevoerd solostuk wordt uitgewischt'.[58] Minstens zo ingrijpend was de beslissing om de 61-jarige dirigent Lübeck zonder pardon te vervangen door zijn voormalige pupil Johannes Verhulst, die enkele onstuimige jaren op de Koninklijke Muziekschool in Leipzig bij Mendelssohn had gestudeerd en sinds begin jaren 1840 vanuit Rotterdam gestadig opgang maakte als dirigent en componist.[59] Verhulst, die zich met zijn forse gestalte, woeste lokken en weidse gebaren bij uitstek manifesteerde als het prototype van de moderne dirigent, wist het niveau van het orkest tot algemene verbazing tot

56 [Van Zuylen van Nyevelt], *Iets over de Diligentiaconcerten*, resp. 17, 20, 10 en 11-15.

57 *Verslag over den toestand der gemeente 's Gravenhage*(1860) 82; HGA, Bibliotheek, Stukken Concert Diligentia, Reglement 1860, art. 20-27; *DZHG*, 9 november 1860; NMI, CD, inv. nr. 1.5, Stukken reglementswijziging 1860.

58 *Caecilia* (1860) 220.

59 Weyand, 'Rond Johan J.H. Verhulst', 157-164; Lübeck klaagde overigens al vanaf eind jaren 1850 over de omvang van zijn taken en nam in oktober 1860 zelf ontslag. NMI, CD, inv. nr. 3.1, Brief Lübeck aan commissarissen, 1857 en 26 oktober 1860.

nieuwe hoogten op te stuwen: 'Zijn dat dezelfde lieden die door hun slordig, liever hun ruw spel ons sedert zoo vele jaren hinderden en ergerden? Wij konden onze oren nauwelijks geloven door zang, delicatesse, coloriet die ons aan de beste tijde van het Haags orkest deden herinneren. Hoe geheel ander klonk zij ons in de oren dan vroeger.'[60]

Ondanks de radicale veranderingen bleef de ambitieuze modernisering van de programmastructuur en het repertoire op den duur echter zeer beperkt. Na een handvol experimenten met verschillende programmastructuren, waaronder ook een chronologisch opgezet concert van Gluck, Bach, Mozart tot Liszt en terug, keerde het nieuwe bestuur tegemoetkomend aan de minder strenge muzikale smaak van de meeste leden al snel terug naar de oude vertrouwde opzet waarbij zes tot tien symfonische stukken en solowerken met meerdere solisten elkaar afwisselden.[61] Terwijl beroemde instrumentalisten als Schumann-Wieck, Jaell, Rubinstein, Von Bülow, Joachim en Vieuxtemps diverse nieuwe werken in Den Haag bleven introduceren, droegen zij met oude werken van Bach en Händel ook belangrijk bij aan de canonisering van het klassieke repertoire die zich toentertijd overal in Europa voltrok. De meeste vocalisten lieten het moderne Franse en Italiaanse opera-repertoire steeds meer links liggen en vielen steeds meer terug op aria's uit inmiddels gecanoniseerde grands opéra's en klassieken als Beethoven en Weber. Naast de klassieke symfoniën en ouvertures verschafte Verhulst orkestwerken van Schubert en Rubinstein een vaste plaats in het repertoire en bracht hij diverse nieuwe stukken van bekende en onbekende componisten ten gehore. Maar anders dan zijn voorganger weigerde hij als bekend pertinent om de 'toekomstmuziek' van Wagner, Berlioz en Liszt uit te voeren: niet alleen vanwege het volgens hem 'ongezonde' karakter van de muziek, maar ook omdat hij meende dat de meeste leden van Diligentia hier bepaald niet op zaten te wachten.[62]

Terwijl een relatief beperkte groep leden zich druk maakte om de programmering en de uitvoeringskwaliteit, was het voor de meeste leden sinds begin jaren 1850 een uitgemaakte zaak dat de concertzaal van Diligentia hun muzikale en sociale concertgenot steeds meer belemmerde. Nadat het eerste initiatief voor een nieuwe Haagse concertzaal begin 1853 op niets was uitgelopen, was de grote zaal ingrijpend verbouwd en vergroot. De aangrenzende voormalige instrumentenzaal was tot concertpodium omgebouwd en de oriëntatie van de zaal was een kwartslag richting het nieuwe concertpodium gedraaid, waarna de zaal door de vrijgekomen ruimte en een nieuwe galerij voortaan in totaal zo'n zevenhonderd bezoekers kon bevatten. Hiermee waren de problemen echter geenszins verholpen. Integendeel, volgens *Caecilia* had de akoestiek door de verbouwing juist 'alle frischheid en helderheid' verloren, terwijl het klimaat van de zaal volgens baron Van Zuylen van Nyevelt ondraaglijker was geworden dan ooit: terwijl men achterin de zaal geteisterd werd door kou en vocht, zat men op de galerij te puffen van de hitte, afgewisseld met ijzige tocht. Ook het gebrek aan zitplaatsen bleef onopgelost. 'Voor de meeste heeren is eene goede zitplaats reeds lang eene fictie', klaagde Van Zuylen, maar ook de 'onvoegzame wijze waarop de dames die op de galerij komen hunne personen en japonnen langs de knieën der heeren moeten sleuren' viel niet te rijmen met wat men in de hofstad van deftig concertgenot verwachten mocht.[63]

60 *Caecilia* (1860) 220; Vgl. Gunn, *The public culture*, 148.
61 *Caecilia* (1861)19-20, 47, 91.
62 HGA, CD, inv. nr. 37-43, Programma's 1860-1869; Ibidem, inv. nr. 1a, Oproepingscirculaire ledenvergadering, 16 november 1882; Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, 102 en 107.
63 Omwille van de lengte van dit artikel is een meer gedetailleerde behandeling van de moeizame totstandkoming van de nieuwe Haagse concertzaal geschrapt. HGA, Bibliotheek, Circulaire[s] t.b.v. oprichting concertzaal 1853[-1869] [D k 108]; *Ca-*

In de jaren 1860 en begin jaren 1870 werden er in Den Haag maar liefst elf initiatieven genomen om de hofstad te voorzien van een grote concertzaal die tegemoet zou kunnen komen aan de muzikale eisen en sociale behoeften van het beschaafde publiek. Zowel bij aanzienlijke investeerders als de gemeente konden diverse initiatieven op flinke steun rekenen, maar toch liepen deze keer op keer uit op een jammerlijke mislukking. Volgens sommige tijdgenoten kwam dat omdat 'in den Haag de standen zoo scherp afgeteekend zijn, dat, behalve op philantropisch terrein (..) er aan geen samenwerking te denken valt'. Het viel echter niet te ontkennen dat de leden van Diligentia ook domweg de wrange vruchten plukten van hun exclusieve ballotagebeleid. Gegoede handelaren, fabrikanten, winkeliers en ambachtbazen – kortom, de 'burgerij, voor wie het bezit van een koncertzaal van vrij wat minder belang is dan voor de aristocratie en de haute volée' – hadden er terecht geen cent voor over. Maar zelfs de meeste gefortuneerde leden van Diligentia bleken weinig bereid om voor de nieuwe concertzaal in de buidel te tasten, volgens velen omdat zij liever de gemeente – en dus ook de minder gefortuneerde belastingbetalers – lieten opdraaien voor de kosten van hun concertgenot. 'Rigt maar een nieuw fraai gebouw op, zoodra het klaar is zullen wij leden worden van het concert (..) zonder dat het gebouw ons een cent zal kosten'.[64]

Maar dat was niet het enige. Verschillende tijdgenoten lieten er geen twijfel over bestaan dat een nieuwe, grote concertzaal alleen rendabel zou kunnen worden geëxploiteerd als het aantal bezoekers fors zou stijgen en de sociale samenstelling van het Haagse concertpubliek dus flink zou worden verbreed.[65] Dat was voor de meeste leden van Diligentia geen plezierig vooruitzicht. Als men de ruim twintig jaar durende aaneenschakeling van mislukte initiatieven overziet om in Den Haag een nieuwe concertzaal tot stand te brengen, dan kan men zich nauwelijks aan de indruk onttrekken dat de steeds sterker verguisde ruimte van de Diligentia-zaal tegelijk een exclusiviteit garandeerde en legitimeerde waar de leden niet graag afstand van deden. 'Men blijft dan maar liever bij het oude, en getroost de gevatte koude en hoest die men jaarlijks in Diligentia's togtige gangen opdoet.'[66]

'Zelfs voor den muzikale winkelier'?

In 1874 kwam aan het lange wachten een einde. Na ruim twintig jaar touwtrekken kreeg de hofstad dan toch haar zo deerlijk gewenste nieuwe concertzaal: het monumentale Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen op de Zwarteweg, om de hoek van de Herengracht en vlakbij het station Rijnspoor. Het Gebouw, primair opgericht als concertzaal, maar ook bedoeld voor toneel- en operavoorstellingen en tentoonstellingen, was met 2200 zitplaatsen aanzienlijk groter dan Diligentia en de Koninklijke Schouwburg tezamen. De leden van Concert Diligentia, die de oude zaal opgelucht verlieten, gingen er in hun nieuwe onderkomen in veel opzichten op vooruit. De verhuizing zette echter tegelijkertijd een dynamiek in gang die het genootschap volgens tijdgenoten ingrijpend van karakter veranderde.

De bereidheid van de meest gefortuneerde leden om na jarenlang getalm uiteindelijk toch

ecilia (1853) 213; [Van Zuylen van Nyevelt], *Iets over de Diligentiaconcerten*, 6-7; Vgl. J. Meihuizen, *Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, 1874-1924* ('s Gravenhage 1924) 7-11.

64 Ibidem. Zie ook *Handelingen Gemeenteraad*, 25 oktober 1859; 27 maart, 10 en 24 juli, 7 augustus, 23 oktober, 6 november, 4 en 18 december 1860; 9 november en 13 december 1864;26 september 1865; 13 februari en 13 maart 1866; 9 juli 1867;19 januari, 9 en 31 maart, 6 en 20 april, 1 juni, 24 augustus en 21 september 1869; 23 april 1872. Voor de citaten: 'Haagsche brieven', *UPSD*, 2 januari 1872; *Handelingen Gemeenteraad*, 20 april 1869; 'Haagsche brieven', *UPSD*, 17 juli 1870.

65 *DZHG*, 11 april 1860.

66 Haagsche kronijk', *AH*, 8 januari 1869.



Afb. 26 Zie kleurkatern.

een flink aandeel te nemen in het kapitaal van twee ton dat voor de nieuwe zaal benodigd was, was toe te schrijven aan sociale en persoonlijke afwegingen. De samenstelling van het comité van initiatiefnemers onder leiding van graaf van Hogendorp had meer dan de direct voorgaande comités de verschillende aanzienlijke en deftige Haagse coterieën aan zich weten te binden. Maar ook waren meer dan in eerdere plannen de persoonlijke voordelen voor de geldschieters op de voorgrond geplaatst. De aandeelhouders van de op te richten Naamloze Vennootschap zouden met hun huisgenoten vaste zitplaatsen krijgen bij muziekuitvoeringen en andere voorstellingen van genootschappen waar ze lid van waren, evenals halve of vrije toegang bij alle voorstellingen die de directie van de onderneming op eigen risico zou organiseren. De maatschappij zou bovendien door verhuur aan genootschappen, particuliere ondernemers en eigen activiteiten nog nadrukkelijker op een commerciële voet worden bestuurd, zodat een reële winstverwachting in het verschiet leek te liggen. De gunstige economische vooruitzichten en het groeiende vertrouwen in kapitaalinvesteringen in stedelijk vertier deed de rest.[67]

De leden van Concert Diligentia gingen er in de nieuwe zaal zowel in comfort als in muzikaal opzicht aanzienlijk op vooruit. Het gebouw (afb. 26), ontworpen door de Delftse hoogleraar Eugène Gügel naar het voorbeeld van de concertzaal in Dusseldorf, maakte met zijn trotse, monumentale gevel een heel wat imposantere indruk dan het ingetogen gebouw van Diligentia. De ruime ingangspartij met de speciale overdekte ingang voor rijtuigen maakte een einde aan het haastige gedrang dat de entrée aan het Voorhout steeds had gehinderd. In plaats van door een stelsel van nauwe gangetjes kon men nu vanuit de ruime vestibule door vijf grote ingangen de brede gang bereiken die toegang bood tot de trappen voor loges en grote zaal. De zaal, voorzien van een begane grond met 900 zitplaatsen en drie balcons met respectievelijk 336, 336 en 520 loge- en tribuneplaatsen was bijzonder ruim ingericht en behaaglijk verwarmd. Met royale foyers op de verschillende verdiepingen hoefden de bezoekers elkaar ook in de pauze niet langer te verdrukken.[68] Bij het eerste Diligentia-concert, op 16 december 1874, bleek de akoestiek van de nieuwe zaal de verwachtingen niet teleur te stellen. Omdat de violen en alt-secties nog niet waren uitgebreid, klonk de vijfde symfonie van Beethoven volgens het muziektijdschrift *Caecilia* niet 'zoo machtig, overweldigend of welsleepend als in Diligentia'. De bassen en vooral de houten blaasinstrumenten kwamen hier daarentegen juist goed tot hun recht, terwijl de beroemde Parijse violist Pablo de Sarasate met het Vioolconcert van Lalo en twee delen van het vioolconcert van Max Bruch, evenals de Keulse zangeres Sartorius met aria's van Weber en liederen van Haydn, Schumann en Schubert, de grote zaal tot in de kleinste hoekjes wisten te vullen en te betoveren.[69]

Niettemin, ondanks de vele voordelen had de verhuizing naar het Gebouw voor de leden van Diligentia in verschillende opzichten een flinke prijs. Terwijl het genootschap aan het Lange Voorhout begin jaren 1870 jaarlijks 550 gulden aan zaalhuur betaalde, vroeg de directie van het Gebouw al gauw meer dan tweeduizend gulden per seizoen: een bedrag dat gelijk stond aan de contributie van ruim honderdtwintig leden met dameskaarten. Toen dui-

67 Voor de oprichtingsgeschiedenis en de eerste aandeelhouders van het Gebouw zie Meihuizen, *Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen*, 15-20; Vgl. 'Haagsche kronijk', *AH*, 21 juli 1872; 'Haagsche brieven', *UPSD*, 2 januari en 13 mei 1872.

68 Ibidem, 66-69; *Caecilia* (1875) 206.

69 *Caecilia* (1875) 4; Vgl. 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 23 december 1874.

delijk werd dat de nieuwe zaal vanwege de akoestiek die op de concerten was afgestemd moeilijk aan toneelgezelschappen verhuurbaar bleek, dwong de directie van het Gebouw het genootschap in 1881 voor negen concerten voortaan zelfs 4000 gulden per jaar op te hoesten: de helft van het totale bedrag dat zij jaarlijks aan de aandeelhouders moest uitbetalen.[70] Tegelijk stelden ook de beroemde solisten die voor de concerten werden geëngageerd – Brahms, Joachim, Rosa Papier – voor hun optreden in de nieuwe concertzaal steeds hogere financiële eisen. Terwijl het genootschap in het laatste seizoen in Diligentia in het totaal nog 2800 gulden aan de solisten betaalde, waren deze kosten in 1875/76 al tot 4100 gulden gestegen.[71] Daarbij kwamen nog de extra kosten die vanwege de akoestiek van de grote zaal moesten worden uitgetrokken om het orkest tot zestig musici uit te breiden.[72] En ook Verhulst stelde steeds hogere eisen: terwijl hij in Diligentia nog genoegen nam met 575 gulden, ontving hij in 1875/76 al 775 gulden en in 1885 zelfs 1100 gulden.[73] En dat alles terwijl de jaarlijkse contributie bijna exact even hoog was als begin jaren 1820!

Het was voor de leden van Diligentia zonneklaar dat zij alleen door een aanzienlijke uitbreiding van het ledental de sterk stijgende lasten zouden kunnen dragen. Terwijl het jarenlange plaatsgebrek in Diligentia in één keer was verholpen, moest bovendien worden voorkomen dat het 'concert ongezellig zou wezen' en het publiek in de zaal zou verzuipen als 'twee liefhebbers van het jasspel die het Paleis voor Volksvlijt voor een speelpartijtje afhuren'.[74] Met de verhuizing naar het Gebouw zette het genootschap op een voorheen ongekende manier zijn deuren open. In het eerste seizoen werden er al meer dan honderd nieuwe leden opgenomen en binnen vijf jaar was het ledental tot 671 leden gestegen.[75] Begin jaren 1880 was het aantal leden en afgegeven dameskaarten al zo groot dat de grote zaal bij sommige concerten met meer dan 1600 a 1700 bezoekers begon uit te puilen en er een maximum ledental en dameskaarten werd ingesteld en nieuwe leden soms jarenlang op een wachtlijst moesten staan.[76]

De drastische uitbreiding van het ledental in de grote zaal had uiteraard aanzienlijke consequenties voor het sociale karakter van de concerten. Concert Diligentia vormde in de oude zaal aan het Voorhout als gezegd 'een groote côterie, waarin iedereen iedereen kende, en waaruit geweerd werd wie de eer der bekendheid onwaardig werd geacht'.[77] Daar leek nu plotseling een einde aan gekomen. De verdubbeling van het ledental maakte het genoot-

70 HGA, MD, inv. nr. 184, Rekening 1873/74; HGA, Bibliotheek, *Brochure onderhandelingen, gevoerd tusschen het bestuur van de NV Gebouw van Kunsten en Wetenschappen en het bestuur van Diligentia, september 1881* [F f 9]; HGA, CD, inv. nr. 116, contract met het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, oktober 1881; 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 12 september 1881.

71 NMI, CD, inv. nr. 4.3, Jaarrekeningen 1865-1877 en inv. nr. 1.2, Register ontvangsten en uitgaven 1885-1891. Johannes Brahms, die in 1878 nog genoegen nam met 200 gulden, vroeg in 1882 al 356 gulden. Joachim vroeg in 1887 al 500 gulden en de zangeres Rosa Papier vroeg in 1886 al 595 gulden. In 1824/25 betaalde het genootschap in totaal nog slechts 600 gulden aan solisten. HGA, CD, inv. nr. 4, Rekening 1824/25.

72 De kosten van het orkest stegen van 1873/74 tot 1875/76 van 3158 gulden, 3558 gulden tot 4100 gulden. NMI, CD, inv. nr. 4.3, Jaarrekeningen 1865-1877; Het orkest telde in 1875/76 67 man, in 1890/91 60 man. Vgl. NMI, CD, inv. nr. 1.5, Betaalsrol 1875/76 en Samenstelling orkest 1890/91.

73 NMI, CD, inv. nr. 4.3, Jaarrekeningen 1865-1877; Ibidem, inv. nr. 1.2, Register ontvangsten en uitgaven 1885-1891.

74 *Caecilia* (1875) 4; 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 23 december 1874.

75 *Caecilia* (1875) 4; HGA, Bibliotheek, Stukken Concert Diligentia, Ledenlijst januari 1880; In het najaar van 1878 en 1879 kwamen er op drie verschillende vergaderingen in totaal 166 nieuwe leden bij. HGA, CD, inv. nr. 1, Notulen ledenvergaderingen, 6 november 1878 en 10 en 21 november 1879.

76 HGA, CD, inv. nr. 1A, Notulen ledenvergaderingen 23 december 1881 (maximum 1600) en 29 oktober 1883 (maximum 1700); Tussen 1881 en 1885 werden door loting 223 kandidaat-leden voor ballotage voorgedragen. HGA, CD, inv. nr. 1A, Notulen ledenvergaderingen 16 november 1882, 29 oktober 1883, 5 november 1884, 3 november 1885.

77 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 11 maart 1878.

schap niet alleen twee keer zo groot, maar tot op zekere hoogte ook een stuk anoniemer. Net als in sociëteit De Witte, waar het ledental sinds de monumentale verbouwing in 1870 zozeer was uitgebreid dat de sociëteit volgens velen in een 'gewoon koffiehuis' was veranderd, was het niet langer vanzelfsprekend dat alle leden van Diligentia elkaar kenden, elkaar rendez-vous gaven en zich als één grote coterie manifesteerden: daarvoor leek het ledental, maar ook de ruimte van de nieuwe concertzaal eenvoudigweg te groot.[78]

Maar dat was niet het enige. Al in december 1874 had de hoofdredacteur van de *Staatscourant* mr. A.M. Maas Geesteranus in zijn wekelijkse kroniek in de *Arnhemsche Courant* benadrukt dat de sterk gestegen kosten en de noodzaak de grote zaal te vullen de leden ook zou dwingen om 'het min of meer aristocratische karakter der vereniging ter zijde te stellen' en de sociale samenstelling van de leden aanmerkelijk te verbreden.[79] Enkele jaren later beschreef hij de ontwikkelingen in Diligentia als symptoom van een breder, onvermijdelijk en door hem positief gewaardeerd proces van democratisering dat werd afgedwongen door hogere artistieke eisen en commercialisering. Volgens hem kon men er in de moderne Nederlandse steden niet langer omheen 'dat waar het 't genieten geldt van kostbare en met den dag kostbaarder wordende genoegens, gelijk bijvoorbeeld het hooren van de groote muzikale talenten van onzen tijd, men niet den weg van afsluiting maar dien van aansluiting volgen moet.

> Afgesloten gezelschappen, sociëteiten en dergelijke zijn goed voor de behoeften aan gezellige kout, gemeenschappelijk genot van zaken van meer intimen aard; maar de voor het groote publiek bestemde en door het groote publiek alleen betaalbare genoegens kunnen zij niet geven.[80]

Volgens Maas Geesteranus stond in de jaren 1870 de traditionele exclusiviteit van besloten genootschappen in Den Haag door verschillende oorzaken onder druk: 'De toevloed van Indische families heeft den aard en de grooter wordende uithuizigheid het getal der uitgaande Hagenaars aanzienlijk gewijzigd, de vormen zijn hinderlijk en de deuren met de onverbiddelijke ballotagebus er naast te lastig. Sedert het uitgaand publiek onder de wet van eene zekere egaliteit is geraakt is het die 'schotjes' ontwassen.' Dat was niet alleen zichtbaar in De Witte, maar ook in Diligentia: 'Al bestaan de ballotagebussen en de boonen feitelijk nog, ze werken niet meer als weermiddel tegen het profanum vulgas gelijk van ouds.'[81]

In de jaren 1880 constateerden tijdgenoten met stijgende verbazing dat de voor Den Haag zo uitgesproken scherpe scheidslijnen tussen de deftige standen en de burgerstanden – met name de winkeliers – in het van oudsher aristocratische genootschap Diligentia steeds meer vervaagden. Het concertgenootschap scheen een nieuwe motor te vormen van een democratiseringsproces dat al begin jaren 1860 in de Haagse dierentuin in gang was gezet.[82] 'Langzamerhand begint onze stad (..) uit hare kleinsteedsche manieren te groeijen', stelde Maas Geesteranus in 1881 tevreden vast. 'De transformatie van het Diligentia-concert' was aan de orde van de dag:

78 Zie over deze ontwikkeling in De Witte Furnée, *Vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen*, 116-122.
79 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 23 december 1874.
80 Ibidem, 11 maart 1878.
81 Ibidem.
82 Over deze ontwikkeling in de Haagse dierentuin zie Furnée, *Vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen*, 218-222.

> Diligentia, jaren lang eene soort van coterie waarvan de heeren in zwarte rokken en de dames in groot toilet de muziekuitvoeringen bijwoonden, heeft hare deuren wijd opengezet, zelfs voor den muzikale winkelier van s Gravenhage. Schoon de ballotage is in stand gehouden, is ze niets meer dan een ijdele vorm, en indien men al eens over de noodzakelijkheid van beperking van het ledental hoort, is 't alleen omdat het aantal leden der vereeniging voor de kolossale concertzaal zelfs te groot begint te worden, niet om het 'gemeleerd gezelschap'.[83]

In 1885 was de sociale samenstelling van Diligentia volgens de Haagse correspondent van het *Utrechtsch Dagblad* ingrijpend veranderd. Volgens hem kon 'de middenstand' tegenwoordig 'naar hartelust en goedkoop pogen door te dringen in de kringen der aristocratie die het concert Diligentia vroeger met angstvalligheid tegen elke burgerlijkheid bewaakte'.[84] Een jaar later herhaalde hij dat de 'aristocratie' in Diligentia in de afgelopen jaren 'heel wat gewone burgermenschen' in haar 'intimiteit' had toegelaten.[85] Johan Gram ging in 1893 nog een stap verder. Van Concert Diligentia was volgens hem inmiddels 'de geheele wereld lid' en liepen 'rijke parvenu's' hier overal 'hun kruidenier, manufacturier, of kleermaker' tegen het lijf. Het 'uitsluitend aristocratisch karakter' van het genootschap was volgens hem verdwenen: men zag hier inmiddels 'evenzeer een allegaar-publiek (...) als elke opera- of komedievertooning'.[86]

Wanneer we de notulen erop naslaan die vanaf 1877 bewaard zijn gebleven, blijkt dat de ballotageprocedure sinds de verhuizing naar het Gebouw inderdaad nauwelijks meer werd gebruikt om ongewilde aspirant-leden te weren. Het voorstel van de welgestelde griffier mr. Hartman om op de ballotagelijst voortaan behalve naam en adres ook het beroep van de kandidaten te vermelden was in 1877 door het bestuur tegengehouden. Het was duidelijk niet de bedoeling om leden gelegenheid te geven om onbekende kandidaten louter op basis van hun beroep af te wijzen.[87] Van de ruim vierhonderd kandidaten die tussen 1877 en 1886 werden voorgedragen en sinds 1881 door loting voor de ballotage werden geselecteerd kwam bijna iedereen er met unanieme stemmen doorheen. Op de vergaderingen waarop de ballotages plaatsvonden, kwam meestal maar een handvol leden af.[88]

Maar betekende dat ook dat winkeliers, ambachtsbazen en andere middenstanders inderdaad op een voorheen ongekende schaal toegang kregen tot het voorheen zo exclusieve bolwerk van de Haagse aristocratie? Het antwoord daarop luidt zowel bevestigend als ontkennend. Op de ledenlijst van 1880 telt men acht fabrikanten, handelaars en uitgevers die te weinig aanzien hadden om in De Witte te worden geaccepteerd. Ook ziet men hier vijf gegoede ambachtsbazen en acht winkeliers die op grond van hun beroep principieel niet tot De Witte werden toegelaten, waaronder de aannemer Schroot, de steenrijke eigenaar van de beroemde Bazar de Boer, een rijke juwelier, twee tabakswinkeliers en drie grote winkeliers

83 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 31 januari 1881.
84 'Haagsche sprokkelingen', *UPSD*, 9 februari 1885.
85 Ibidem, 8 februari 1886.
86 Gram, *'s Gravenhage in onzen tijd*, 31 en 39.
87 HGA, CD, inv. nr. 1, Notulen bestuursvergadering 24 december 1877.
88 Ibidem, Notulen ledenvergaderingen, 6 november 1878, 10 en 21 november 1879, 5 november en 2 december 1880; Ibidem, inv. nr. 1a, Notulen ledenvergaderingen, 27 oktober 1881, 16 november 1882, 29 oktober 1883, 5 januari 1884, 3 november 1885, 28 oktober 1886.

in manufacturen, garen en band en modes.[89] Ten opzichte van het verleden was hier sprake van een revolutionaire trendbreuk die op tijdgenoten begrijpelijk een grote indruk maakte. Tegelijkertijd stelde de in totaal twintig nijvere burgers op de in totaal vier- tot vijfhonderd nieuwe leden natuurlijk kwantitatief gezien niet veel voor. Opmerkelijk genoeg kwam dat zeker niet alleen omdat hun collega's geen behoefte hadden om zich bij het genootschap aan te sluiten. Integendeel: de bekende en gegoede kleermakers Madlener sr. en jr., kleermaker Gerst, broodbakker Van Bergen Henegouwen, de bekende boek- en kunsthandelaar Couvée, de eigenaar van het Zuid-Hollandsch Koffiehuis Craandijk en zijn voorganger Fromberg, alsook André Mulder van de Kleine Bazar op de Venestraat, die al jaren abonnee was van de Franse opera en onder meer was voorgedragen door zijn adellijke muziekvriend graaf Van Limburg Stirum uit de mannenzangvereniging Caecilia: zij allen hadden zich wel degelijk laten voorhangen, maar kwamen de ballotage niet heelhuids door. Voor zover de leden van Diligentia nog gebruik maakten van hun recht om kandidaten te deballoteren, was dat bijna altijd om eerzuchtige nijvere burgers te weren.[90]

'Ons deftig concert Diligentia [is] aristocratisch gebleven', zo constateerde de Haagse correspondent in het *Utrechtsch Dagblad* ondanks de afnemende betekenis van de balllotage.[91] En ook Gram stelde vast: 'Noch in de opera, noch op andere concerten is de Haagsche aristocratie en zijn de patricische familien zoo voltallig als hier.'[92] Met ruim honderdtwintig adellijke leden – 16 graven, 37 baronnen, 78 jonkheren en 3 ridders – vormde Diligentia in 1880 nog altijd een belangrijk bolwerk van de Haagse adel. Hoewel de leden van de Grande Société en de Plaats Royaal, anders dan bij de intekenconcerten tijdens de Restauratie, het genootschap niet langer in absolute zin domineerden, vormden zij nog altijd een kwart van het ledenbestand. De overlap met De Witte was verbluffend. Maar liefst zestig tot zeventig procent van de leden van Diligentia was lid van De Witte, en ook andersom was een derde van de effectieve leden van De Witte aangesloten bij Diligentia.[93]

De 'transformatie van Diligentia' die Maas Geesteranus in 1878 constateerde, kwam tevens tot uitdrukking in een andere sociale verbreding die zich in deze jaren ook in De Witte voltrok. Behalve ruim tachtig hofdignitarissen, hoge staatsfunctionarissen en magistraten, ruim negentig hoge ambtenaren en officieren, en bijna honderdzestig renteniers en gepensioneerde ambtenaren en officieren, telde Diligentia in 1880 – meer dan voorheen – ook ruim dertig middelbare ambtenaren en zelfs enkele klerken, evenals verschillende vertegenwoordigers van intellectuele beroepen die in de afgelopen decennia in status waren gestegen, zoals gymnasium-en HBS-leraren, muziekmeesters, architecten en kunstschilders. Deze sociale verbreding – die in De Witte eveneens deels door de bouw van een nieuw en

89 HGA, Bibliotheek, Stukken Concert Diligentia, Ledenlijst januari 1880. Het gaat hier om koperfabrikant Meeuws, pianofabrikant Rijken, wijnhandelaar Meijlink, theehandelaar Jansen, pianohandelaar Van Voornveld en de uitgevers Nijhoff, Stemberg en IJkema; de aannemers Schroot en Van der Leeuw, steendrukker Metman, letterzetter Van de Velde en decoratieschilder Stortenbeker; Dirk Boer, juwelier La Chapelle, tabakswinkeliers Van de Boor en Van Capellen en de winkeliers in manufacturen, garen en band en modes Schröder, Swaab, Cramer en Hanau. In 1889 trof men op de ledenlijst inmiddels ook de drogisten Van der Gaag en Falkenburg. HGA, CD, 117, Ledenlijst 1889/90.

90 HGA, CD, inv. nr. 1, Notulen ledenvergaderingen, 10 november 1879, 5 november 1880, 27 oktober 1881, 29 oktober 1883.

91 'Haagsche sprokkelingen', *UPSD*, 8 februari 1886.

92 Gram, *'s Gravenhage in onzen tijd*, 139.

93 HGA, GSPR, inv. 102, Overzicht nieuwe leden Grande Société; Ibidem, inv. 202, Overzicht nieuwe leden Plaats Royaal; Ibidem, Witte, inv. 748, Stamboek gewone leden 1881-1915; Ibidem, inv. 749, Stamboek buitengewone en temporaire leden 1882-1888. 142 juristen en 22 gedoctoreerden maakten samen meer dan 25% van de leden uit.

aanzienlijk groter en luxieuzer verenigingsgebouw genoodzaakt werd – lag ook in Diligentia relatief gevoelig. In 1883 trok een klerk bij het ministerie van Financiën zich vlak voor zijn ballotage terug uit de procedure, terwijl een ondersecretaris van de koning eerder zelfs werd gedeballoteerd.[94] De door tijdgenoten veelbesproken opmars van de winkeliers en andere middenstanders in Diligentia vormde echter meer een symbolische dan een getalsmatige sociale verbreding, ook al maakte dat voor de *ervaring* van de concerten voor de meeste leden echter waarschijnlijk geen fundamenteel verschil.[95]

Wagner in een duffelse overjas

Ook ten aanzien van de modernisering van de programmering en de uitvoeringspraktijk had de verhuizing van de Diligentia-concerten naar het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen minder verstrekkende gevolgen dan op het eerste gezicht het geval leek. Vanuit de noodzaak om veel nieuwe leden te trekken, maar ook door de ruimere financiële mogelijkheden die door de sterke ledentoename werden gerealiseerd, haalde het bestuur in de nieuwe zaal van meet af aan de beroemdste internationale solisten en componisten naar de hofstad, waaronder alleen al in het seizoen 1875/76 sterren als Pablo de Sarasate, Henrijk Wieniawski, Camille Saint Saëns en Johannes Brahms. Terwijl deze solisten diverse nieuwe solowerken in de hofstad introduceerden – zowel van henzelf als van tijdgenoten als Bruch, Lalo, Grieg, Svendsen en Tsjaikovski – gaf Verhulst (afb. 27) ook hun orkestwerken een relatief prominente plaats in het repertoire. Voor sommige leden was dat echter, zoals ook recentelijk nog is beschreven, niet genoeg. In 1882 drong het bestuur er bij Verhulst voor de zoveelste keer op aan om Wagner, Berlioz en Liszt, die mede onder invloed van *Caecilia* inmiddels door diverse leden als halve heiligen werden vereerd, een prominente plaats op het programma te geven. Zelfs na een massaal bezochte ledenvergadering bleek Verhulst daar echter nog altijd niet toe bereid. Pas na flinke druk zwichtte hij voor de tussenoplossing dat de Utrechtse dirigent Richard Hol voortaan twee concerten voor zijn rekening zou nemen waarop het door hem verfoeide repertoire ten gehore zouden worden gebracht. In 1886 viel echter alsnog het doek. Kort na zijn 25-jarige jubileum werd de zeventigjarige Verhulst op een nogal ruwe manier aan de kant gezet en vervangen door Richard Hol. Daarop trad een nieuw tijdperk aan en kreeg naast het klassieke repertoire de 'ultramoderne' richting eindelijk de vooraanstaande plaats waar de leden volgens het bestuur zozeer behoefte aan hadden.[96]

Maar was dit laatste nu werkelijk zo? Op de drukbezochte ledenvergadering van 1882 was dit laatste argument krachtig bestreden. 'Veel leden geven de voorkeur aan de meest frivole muziek', zo betoogde een lid: 'zeer velen zijn ten aanzien van de orchestwerken onverschillig en hechten alleen aan de solo's'.[97] Volgens hem was het aantal leden die werken van Wag-

94 HGA, CD, inv. nr. 1, Notulen ledenvergaderingen, 10 november 1879 en 29 oktober 1883.

95 De Haagse kronikeurs hebben hiermee overigens ook mijzelf eerder op het verkeerde been gezet. Vgl. Jan Hein Furnée, 'Beschaafd vertier. Standen, sekse en de ruimtelijke ontwikkeling van Den Haag, 1850-1890', *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 27 (2001) 1-32, aldaar 14.

96 HGA, CD, 1A, Oproepingscirculaire ledenvergadering 16 november 1882 met de correspondentie tussen het bestuur van Diligentia en Verhulst 13 juni-23 oktober 1882. Notulen ledenvergadering 16 november 1882 en 26 juni 1886; Ibidem, inv. nr. 90, Register concertprogramma's, inv. nr. 92, register van componisten; 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 22 november 1882, 17 maart 1884 en 28 juni 1886; 'Uit de Residentie', *UPSD*, 3 december 1882; 'Haagsche sprokkelingen', *UPSD*, 14 juni, 1 november en 27 december 1886. Zie ook Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, 107-108; Meurs, *Wagner in Nederland*, 146.

97 HGA, CD, inv. nr. 1A, Notulen ledenvergadering 16 november 1882 (J.C. Bloem).



Afb. 27 Portret van de componist en dirigent J.J.H. Verhulst, 1816-1891. Foto: Spaarnestad Photo.

ner, Berlioz en Liszt verlangden veel te beperkt om Verhulst zo onbehouwen voor het blok te zetten. Toen Verhulst in 1886 werd ontslagen namen verschillende leden het opnieuw voor hem op, waaronder de kunstschilder Jacob Israëls die de jonge, ambitieuze bestuursleden elk recht ontzegde om zich als dillettanten een oordeel te vellen over Verhulsts kunstenaarsschap. Doordat de relatief beperkte schare bewonderaars van Wagner, Berlioz en Liszt zich anders dan de gemiddelde leden goed georganiseerd op de vergaderingen manifesteerde, trok het bestuur aan het langste eind. Op de eerste concerten van Richard Hol maakte de meerderheid van de leden echter door hun ijzige ontvangst duidelijk dat zij van deze coup weinig waren gediend.[98]

Hoewel Reeser, Meurs en andere muziekhistorici in hun schaarse opmerkingen over Diligentia vooral de doorbraak van de moderne muziek benadrukken, is het zeer de vraag of de meeste leden hierop zaten te wachten. Ook bij de premières van Brahms tweede symfonie had het publiek in groepjes van twintig man de zaal verlaten, zodat de zaal bij aanvang van het vierde deel 'half ledig' was geweest.[99] De pogingen van Verhulst om het publiek tijdens de uitvoeringen eindelijk eens stil te krijgen waren evenmin succesvol. Wanneer het publiek bij het begin van een stuk niet alle conversaties had stilgelegd, zo herinnerde de journalist Haaxman zich dertig jaar later, dan 'keerde hij zijn gelaat met de fladderende haren, die in zo'n moment veel hadden van de manen van een brieschende leeuw, naar de zaal en wendde zich niet eer naar het orkest voor er een plechtige stilte over het auditorium was

98 Ibidem, 26 juni 1886 (motie A.A. de Pinto en 15 anderen); 'Haagsche sprokkelingen', *UPSD*, 27 december 1886; Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, 108.
99 *Caecilia* (1878) 100.

gekomen'.[100] In 1871 benadrukte Gram dat de meeste concertgangers zelfs bij de beroemdste solisten onafgebroken met elkaar zaten te babbelen. Vooral vrouwen schrokken er volgens hem niet voor terug om hardop over de medebezoekers te roddelen en ook het uiterlijk van de solisten onder vuur te nemen – 'Wat heeft ze een zonderlinge tunica aan! (..) Ze heeft ook bepaald iets van een waschvrouw, geen smaak, niets; haar rok is ook bepaald te kort.'[101] In 1881 klaagde de bekende criticus J.J. van Santen Kolff, één van de meest fervente Wagnerlobbyisten, dat het Haagse publiek de concerten nog altijd niet 'vooral (..) ter wille van de kunst' bezochten. Volgens hem legden beide seksen een vergelijkbaar 'gebrek aan kunstzin en kunstgevoel' aan de dag, maar hij nam dat de mannen wel minder kwalijk. In zijn ogen waren zij 'meest slachtoffers (..) van hun vrouwen, dochters of zusters, ten gerieve van wie de heeren zich de droeve taak getroostten om een avond in een warme concertzaal door te brengen, in plaats van hem te doorleven in de sociëteit'.[102]

In de jaren 1880 drong het moderne sociëteitsleven echter steeds meer in de Diligentiaconcerten door. 'Zelfs in het concert Diligentia, waar eertijds de heeren in zwarten rok en de dames in vol avondtoilet verschenen', zo merkte een correspondent in 1885 vol afschuw op, 'ziet men de heeren van de schepping tegenwoordig binnenstappen met een zwaren overjas aan, een knuppel onder den arm, misschien wel met vetleeren laarzen aan de .. voeten; dan nemen ze plaats en werpen den uitgedrogen harigen overjas waaruit misschien de sneeuw nog druipt, de regen van een paar dagen verdampt of de sigaren en bittergeur van societeit of koffiehuis uitwasemt, over de leuning van hun stoel de achter hen zittende dame in den schoot.'[103] Het was niet de eerste keer dat hij zich hierover verbaasde: al in 1878 had hij opgemerkt dat de leden de concerten in een gewone duffelse overjas bezochten en veel dames er zich in wandeltoilet vertoonden.[104] Sommige oudere leden, die principieel vasthielden aan hun zwarte rok, beschouwden deze verandering in uiterlijke omgangsvormen als een rechtstreeks gevolg van de 'de gemengdheid van het gezelschap' die gepaard was gegaan met de verhuizing naar het Gebouw van K. en W.. Anderen beschouwden deze informalisering echter als 'een van de vele bewijzen van verwildering in onze maatschappij', die in dezelfde jaren ook in sociëteit De Witte werd opgemerkt en samenhing met de schaalvergroting en anonimisering die in Den Haag in deze tijd op verschillende plaatsen van beschaafd vertier was waar te nemen.[105]

Ondanks de pogingen van de jonge bestuurders en leden als Santen Kolff om de Diligentiaconcerten samen met de dirigenten te transformeren tot gewijde hoogtepunten van verheven kunstgenot, bleven de concerten voor de meeste leden vooral sociale evenementen waar men kwam om te zien en gezien te worden. Juist onder de meest aristocratische kringen, die rond 1820 de zondagse liefhebberconcerten zo muisstil hadden aangeluisterd, konden noch de musici, de dirigent noch de orkestwerken in Concert Diligentia op veel respect rekenen. In de oude zaal aan het Voorhout was het 'bon ton' geweest om de zaal na het laatste solostuk tijdens de slotouverture zo gauw mogelijk te verlaten.[106] Maar ook in het Ge-

100 P.A. Haaxman, *Haagsche schetsen. Personen en voorvallen vijftig jaar geleden* ('s Gravenhage 1918) 171.
101 'Haagsche kronijk', *AH*, 20 april 1871.
102 *DZHG*, 16 maart 1881.
103 'Brieven uit de hofstad', *AC*, 26 januari 1885.
104 Ibidem, 11 maart 1878.
105 Ibidem, 26 januari 1885. Vgl. 'Haagsche sprokkelingen', *UPSD*, 8 februari 1886. Voor vergelijkbare ontwikkelingen in De Witte zie Furnée, *Vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen*, 121 en 127.
106 [Van Zuylen van Nyevelt], *Iets over de Diligentiaconcerten*, 9.

bouw voor K. en W. bleef dit een gezocht teken van distinctie. Sinds midden jaren 1870 werden de leden op elk programma 'beleefd doch dringend verzocht de zaal niet binnen te komen noch te verlaten gedurende de uitvoering der muziekstukken'.[107] Het mocht niet baten. In 1885 en 1886 werd er nog altijd geklaagd dat juist aristocratische leden net als de leden van koninklijke familie zich erop lieten voorstaan om te laat binnen te komen en pal na de laatste noot van de solist vóór het laatste orkestwerk de vlucht naar hun rijtuigen te nemen.[108]

Besluit

In het Haagse concertgenootschap Diligentia gingen institutionele veranderingen, muzikale programmering, uitvoeringspraktijk, samenstelling van het publiek en de sociale betekenis van de concerten in de hele 19de eeuw steeds hand in hand. Terwijl de formele genootschappelijke structuur sinds begin jaren 1820 de professionalisering van het Haagse concertleven bevorderde, dwong het sociale karakter van het genootschap het bestuur en de dirigent op zijn beurt tot een voortdurend laveren tussen verschillende muzikale smaken. De hoge eisen die kenners stelden aan de uitvoering van klassieke meesterwerken wogen daarbij steevast even zwaar als de behoefte aan onderhoudende bravoure-stukjes door mooi of slecht geklede zangeressen waar men gemoedelijk doorheen kon babbelen. Toen de besloten côterie van Diligentia na twintig jaar touwtrekken midden jaren 1870 eenmaal de overstap naar de grote concertzaal had gezet, bracht dat meer een symbolische dan een daadwerkelijke sociale verbreding van het Haagse concertpubliek teweeg. Toch was er wel wat veranderd. Net als in sociëteit De Witte, die in de jaren 1880 meer dan drieduizend leden telde, was ook het Haagse concertpubliek steeds anoniemer geworden. De musici, het bestuur en het publiek stelden steeds hogere, zakelijker eisen aan elkaar. Toch zou het, na de afgedwongen stilte bij de zomerconcerten van de Berliner Philharmoniker in het Scheveningse Kurhaus, nog tot begin jaren 1890 duren voordat Willem Kes met het Concertgebouworkest ook in het Gebouw voor K. en W. de leden van Diligentia tot zwijgen zou weten te brengen.

107 NMI, CD, inv. nr. 4.5, Programma's 1860-1889; Er schenen in het gebouw ook bordjes te hangen met deze tekst. 'Haagsche sprokkelingen', UPSD, 8 februari 1886.

108 'Haagsche sprokkelingen', UPSD, 23 maart 1885 en 8 februari 1886.

Van operabioscoop tot bioscoopopera

Krijgt de meezing-bioscoop een concurrent? Er leven plannen om operavoorstellingen in de bioscoop te gaan geven. Hiermee komt een oude traditie opnieuw tot leven. Zingen en musiceren hoorden bij het bioscoopprogramma voordat de moderne geluidstechniek omstreeks 1930 een einde maakte aan het tijdperk van de zwijgende film. De relatie tussen opera en bioscoop heeft ook een stempel gedrukt op de Nederlandse filmgeschiedenis. De herontdekking van deze verdwenen dimensie van de filmcultuur heeft intussen geleid tot ontroerende voorstellingen van zwijgende films met zangers en musici in concertgebouwen en schouwburgen.

Een bioscoopopera is iets anders dan een operafilm zoals wij die vandaag kennen: een registratie in beeld en geluid van zangers in een operascène. Zulke operafilms overspoelden hier de bioscopen vanaf 1930, toen de techniek van de geluidsfilm de overhand kreeg boven de zwijgende film.[1] Ik bedoel ook niet de oudste geluidsfilms, die rond de eeuwwisseling overal te zien waren. Kermisreizigers als Alberts Frères toerden al in 1902 door Nederland met hun Sprekende Bioscope, een tent waarin ze filmopnamen van Nederlandse en Franse zangers vertoonden terwijl ze een grammofoonplaat lieten meedraaien. Zij konden de inwoners van Amersfoort en Dordrecht laten genieten van films met de stem van operazanger Tebaldo Toci en een lied uit de operette *Das süsse Mädel*.[2] De Berlijnse filmstudio van Oskar Messter bracht rond 1907 een serie geluidsfilms met populaire liederen uit, die ook in Nederland te zien en te horen zijn geweest, zoals *Bajazzo* met de tenor Siegmund Lieban in de rol van Paljas. Deze mechanische koppeling van beeld en geluid laat ik hier verder rusten om de aandacht te vestigen op *live* gezongen operaliederen, die in de bioscoop hebben geklonken in de periode van de zwijgende film. Allereerst dringt zich de vraag op hoe de innige relatie tussen opera en bioscoop is ontstaan. Een bezoek aan de Operabioscoop van Amsterdam staat als tweede op het programma. Ten slotte zal ik ingaan op de korte, maar intense bloei van de bioscoopopera in Nederland.

Musiceren in de bioscoop

Er werd vroeger veel gezongen in de bioscoop. Opera betekende een verrijking van het programma en kon op heel verschillende manieren worden ingepast in een voorstelling. De twee voornaamste toepassingen zijn de operabioscoop en de bioscoopopera. De eerste wil de bioscoop min of meer omvormen tot een operatheater. Op het programma en in de publiciteit domineren steeds de liederen, de zangers en de musici. De films spelen eigenlijk een ondergeschikte rol. Ze lijken er slechts te zijn om de tijd tussen de muzikale nummers op te vullen en voor wat afwisseling te zorgen. De bioscoopopera daarentegen bestaat enkel uit een film, die een opera of operette laat zien – meestal geen opera uit het bestaande repertoire, maar eentje die speciaal voor de bioscoop is gemaakt en ook alleen in een bioscoop kan worden uitgevoerd met medewerking van zangers. Dat is een nieuw fenomeen, waarover zo dadelijk meer.

De bioscoop heeft net als de radio een belangrijke bijdrage aan de muziekcultuur van de

1 Karel Dibbets, *Sprekende films: de komst van de geluidsfilm in Nederland, 1928-1933* (Amsterdam 1993).
2 Advertenties in de *Nieuwe Amersfoortsche Courant*, 26 oktober 1904; *Dordrechtsche Courant*, 17 december 1904.

20ste eeuw geleverd, ook in Nederland. Daarvoor zijn verschillende verklaringen te geven. In de eerste plaats creëerden bioscopen tussen 1910 en 1930 ruimschoots nieuwe werkgelegenheid voor musici. Een bioscoopdirecteur huurde films zonder geluid en moest zelf zorgen voor een passende begeleiding. Hij kon hiervoor de beste musici betalen, die bij hem meer verdienden dan in een regulier orkest. Omdat het aantal bioscopen snel groeide, waren er steeds meer musici nodig. Ten tweede deden veel musici hun best om muziek van goede kwaliteit in de bioscoop te spelen. Een goed orkest was een sterke troef in de concurrentiestrijd tussen bioscopen. Je werd in de betere bioscopen niet afgescheept met slecht spel. Kapelmeesters experimenteerden ook met nieuwe vormen van muzikale begeleiding. Zij zagen al snel mogelijkheden om operazangers van naam te contracteren voor een optreden in hun bioscoop, soms met een eigen nummer in het voorprogramma, soms ter begeleiding van de hoofdfilm. Ten derde brachten ze het publiek in aanraking met een breed muziekrepertoire, van populair tot klassiek. Ten vierde droeg de bioscoop ook bij aan de popularisering van de officiële muziekcultuur door films te vertonen over het leven van grote componisten en zangers, de helden van de gevestigde muziekwereld.

Natuurlijk waren er ook klachten over de kwaliteit. Omdat de beste musici al werk hadden in de luxere bioscopen, speelden er in de kleine theaters vaak muzikanten van de tweede of derde garnituur. De grote theaters bepaalden echter de norm. Voor verfijnde muziekliefhebbers getuigde de combinatie van amusement en klassieke muziek uiteraard van wansmaak. Zij hadden bovendien een hekel aan de muzikale potpourri, een praktijk waar menig bioscooporkest en -strijkje in excelleerde en die overigens zeer geliefd was in de muziekcultuur van de 19de eeuw. Deze groep van kenners liet zich echter niet weerhouden om de bioscoop te bezoeken, zeker niet als je daar kon luisteren naar het virtuoze spel van violist Boris Lensky in Amsterdam of pianist Chris van Dinteren in Den Haag. Er waren verder ook filmliefhebbers, verenigd in de Nederlandsche Filmliga, die film als een autonome kunst waardeerden en daarom tegen elke muzikale begeleiding gekant waren. Omdat deze visie wijd verbreid was onder spraakmakende filmrecensenten, is later de indruk ontstaan dat het vroeger slecht gesteld was met de bioscooporkesten. Dat is niet terecht. De muziekcultuur heeft een belangrijke impuls gekregen doordat de bioscopen erin investeerden. De radio heeft aan het eind van de jaren twintig deze rol van de bioscopen overgenomen door nieuwe orkesten op te richten en opnieuw de beste musici naar zich toe te lokken met nog hogere gages.

De bioscoopdirecteur had er belang bij om deel te nemen aan het hier geschetste beschavingsoffensief, want zijn bedrijf kon alleen maar beter worden van een associatie met 'goede' muziek. De combinatie van opera en bioscoop is daarom ook te zien als een vorm van marketing, een poging om de bioscoopcultuur te laten samenvloeien met de muziekcultuur. Muziek had een veel hogere status dan film. Opera en operette waren bovendien populair in brede lagen van de bevolking. Bioscoopdirecties konden hun nieuwe bedrijf aantrekkelijk maken voor een groter publiek door in te spelen op bijzondere voorkeuren en wensen.

Er was nog een andere groep, die de relatie met opera kon waarderen: de bioscoopmusici. In de bioscopen werkten zoals gezegd vaak heel goede musici. Zij wisten hoe de muziekcultuur in elkaar zat. Ze konden een brug slaan tussen beide werelden en zouden dit ook op verschillende manieren proberen te doen. Voor hen was opera slechts een van de vele mogelijkheden om muziek te combineren met film. De muzikale praktijk van de bioscoop werd erdoor verrijkt. We kunnen ons nauwelijks meer voorstellen hoeveel variatie er bestond in

bioscoopvoorstellingen. De veelvormigheid en de dynamiek ervan zijn echter weer verdwenen met de komst van de geluidsfilm omstreeks 1930.

De Operabioscoop

Tussen 1910 en 1913 kon het Amsterdamse publiek een bezoek brengen aan de Operabioscoop.[3] Deze bevond zich in Bellevue, een gerenommeerd gebouw met verschillende feest- en concertzalen aan de Leidsekade 90. De Operabioscoop adverteerde wekelijks in het *Algemeen Handelsblad* en *Het Volk*, behalve in de zomermaanden wanneer er blijkbaar geen films werden vertoond. De advertenties geven een summiere indruk van het programma. Gelukkig bezit het Theater Instituut Nederland een origineel programmablad van de openingsvoorstelling op 22 juli 1910. Hierin staan interessante details, die ons een zeldzame blik gunnen in de Nederlandse muziek- en bioscoopcultuur van 1910.

De Operabioscoop presenteerde die dag een uitgebreid programma, dat uit niet minder dan twaalf nummers bestond: negen muzikale uitvoeringen en drie films. Op andere dagen zal de voorstelling misschien iets korter zijn geweest, maar acht tot tien nummers was in die tijd heel gewoon in een variétéprogramma. Het orkest heette de 'Hamburger Kapel' en stond onder leiding van Frits Iffland, de vaste kapelmeester van Bellevue in deze jaren. De kapel speelde die avond vooral stukken uit het populaire repertoire, die iedereen kon meefluiten: de mars *Vom Fels zum Meer*, de ouverture van de opera *Das Nachtlager in Granada*, een passage uit de opera *Cavalleria-Rusticana*, walsen van Strauss, enz. In de loop van de voorstelling zou het licht in de zaal drie keer doven voor een filmvertoning, terwijl de muziek verder speelde.

Voor de pauze zag het publiek slechts een korte documentaire film, *Dwars door Schotland*, waarbij het Engelse volkslied ten gehore werd gebracht. Het tweede nummer na de pauze, direct na de muzikale introductie, moet een hoogtepunt van de avond zijn geweest. Het licht ging weer uit en op het scherm verscheen *De Minnezanger*, een Italiaanse verfilming van de opera *Il Trovatore* van Verdi. De rol van Leonora werd gespeeld door niemand minder dan Francesca Bertini, de grote diva, die in 1910 nog geheel onbekend was, maar zij zou met deze film haar eerste roem verwerven (afb. 28). De film was gloednieuw en verscheen, naar we mogen aannemen, in kleuren op het doek. We weten niets over de muzikale begeleiding bij deze film, maar het is onwaarschijnlijk dat er werd gezongen tijdens de voorstelling. Het gaat hier om een Italiaanse productie van 435 meter lengte, die hooguit 20 minuten duurt. Veel langer waren films niet in deze tijd, meestal zelfs korter. De opera, die oorspronkelijk bijna drie uur duurde, werd rigoureus aangepast aan deze norm. Veel meer dan een samenvatting van de plot kon de film niet bieden. Het gevouwen programmablad bevat een inlegvel met een uitvoerige beschrijving van dertien scènes, die het hele verhaal vertellen. De eerste en laatste bedrijven luiden als volgt:

> 1. De oude graaf Luna heeft twee zoons, de een eveneens Luna geheeten, en de jongste, Manrico, wien hij beiden een medaille geeft als herkenningsteeken. [...]
> 13. Na de voltrekking van het vonnis verschijnt de heldin Azucena, die graaf Luna mededeelt, dat hij zijn eigen broeder heeft laten dooden en dat hij zich daardoor voor het Godsgericht zal hebben te verantwoorden wegens broedermoord!

3 De website Cinema Context bevat historische informatie over bioscopen en filmprogramma's in een aantal Nederlandse steden. Voor de Operabioscoop zie: www.cinemacontext.nl/id/B001600.



Afb. 28 Prentbriefkaart van de Italiaanse diva Francesca Bertini, die in 1910 haar Nederlandse debuut maakte met de film *Il Trovatore* in de Operabioscoop van Amsterdam. Collectie: Ivo Blom.

Elke filmscène had een gemiddeld lengte van anderhalve minuut. Dat is te kort om een aria of duet te zingen. Zelfs het orkest kan zo'n snelle wisseling van scènes nauwelijks bijhouden. Op deze wijze is tussen 1909 en 1913 overigens het hele klassieke repertoire verfilmd, van Shakespeare tot Dante, van Wagner tot Goethe, van het Oude tot het Nieuwe Testament, elk in een kwartier.

Als laatste nummer, voordat het orkest *Auf Wiedersehn* inzette om de voorstelling te besluiten, kreeg het publiek van de Operabioscoop nog een komische film te zien, *De Toovermuts* (*Zaubermütze*, 1910). De volgende dag, op zaterdag 23 juli 1910, zou de bioscoop in plaats van *Il Trovatore* de film *Salomé* (1910) vertonen, eveneens met Francesca Bertini, maar nu in een bijrol. Het drama was gebaseerd op het gelijknamige toneelstuk van Oscar Wilde. Het zal indertijd weinig muziekliefhebbers ontgaan zijn dat Richard Strauss zijn controversiële opera *Salome* in 1905 op hetzelfde stuk van Wilde had gebaseerd en dat dit zangstuk in Londen en Wenen om die reden niet mocht worden uitgevoerd. We weten niets over de publieke belangstelling voor de nieuwe Operabioscoop, maar het laat zich raden dat het op zaterdagavond 23 juli 1910 opvallend druk zal zijn geweest aan de Leidsekade.

Wanneer we het programma van 22 juli 1910 vergelijken met latere aankondigingen in de pers, ontstaat het vermoeden dat deze voorstelling representatief is voor de Operabioscoop. Het filmrepertoire blijkt overwegend te bestaan uit titels die zinspelen op een relatie met grote opera's als *Il Trovatore*, *Carmen*, *Aida*, *La Bohème*, *Faust*, *Wilhelm Tell*, *Les Contes d'Hoffmann* en *Cavalleria Rusticana*. Zulke titels sluiten direct aan bij de muzikale sfeer van het programma. Een aantal andere films verwijst naar het klassieke repertoire van literatuur en toneel: *Othello*, *Salomé* en *Robinson Crusoë*. Al deze titels doen een beroep op de toeschouwers, die over een ruim muzikaal en cultureel referentiekader moeten beschikken. Daarnaast bevat het programma kleine documentaires uit vreemde landen en een paar vrolijke filmsketches voor de afwisseling.

Op 5 maart 1913 kondigde een advertentie in het *Nieuws van de Dag* de definitieve sluiting van de Operabioscoop aan. Sinds de opening in 1910 waren er in de stad veel nieuwe bioscopen bijgekomen. De onderlinge concurrentie was moordend, ook op muzikaal gebied. Het experiment met de Operabioscoop had zijn langste tijd gehad. De formule met acht tot tien nummers werkte niet meer. Omdat de films langer en langer werden, hadden ze steeds meer plaats nodig in het programma en verdrongen ze de muzikale onderdelen. Deze tendens zou alleen maar sterker worden in de volgende jaren. Het leidde er uiteindelijk toe dat het hoofdprogramma nog slechts bestond uit één lange speelfilm, terwijl de korte nummers werden samengevoegd in een voorprogramma. Tegelijkertijd opende deze verandering weer het venster voor nieuwe experimenten met film en muziek, die bovendien veel spectaculairder zouden zijn. In dit licht is de Operabioscoop van Bellevue te zien als de pionier van het bioscooporkest in Nederland. Het filmtheater aan de Leidskade introduceerde in 1910 een nieuw ideaal: het wilde de kwaliteit van de bioscoopervaring verhogen door films te vertonen met een gerenommeerd orkest in een prestigieuze omgeving.

De bioscoopopera

Het bioscoopbezoek nam vanaf 1910 onstuimig toe en deze groei hield in Nederland niet op tijdens de Eerste Wereldoorlog. De bioscopen werden steeds groter en luxer. In de strijd om de gunst van het publiek gingen zij ook steeds meer aandacht besteden aan de muziek. Ze zochten naar nieuwe combinaties van beeld en geluid en vonden die onder meer in films, waarin muziek een onmisbare rol speelt. Het meest markante voorbeeld hiervan is de bioscoopopera. Deze komt in verschillende varianten voor, maar hun gemeenschappelijke kenmerk is, dat zangers *live* meezingen bij bepaalde filmscènes. Tussen 1916 en 1925 zijn nogal wat films van dit type geproduceerd, voornamelijk in Europa. Je zou ze ook 'operafilms' kunnen noemen, maar deze term gaat voorbij aan hun belangrijkste eigenschap: dat ze pas tijdens de voorstelling met zangers in een bioscoop tot hun recht komen. De bioscoopopera is een nieuw soort *Gesamtkunstwerk*. Sommige films als *Gloria Transita* uit 1917 spelen zich af in de wereld van operazangers en kunnen zo een aantal fragmenten uit bestaande opera's in het verhaal opnemen. In andere gevallen zoals *Miss Venus* uit 1921 heeft men de muziek en het libretto exclusief laten schrijven voor de film. Ik kom zo dadelijk terug op deze voorbeelden, maar eerst dient er plaats ingeruimd te worden voor een uitzonderlijk fenomeen, *La Muette de Portici*.

Deze opera van Aubert is vooral bekend geworden als het startsein voor de Belgische opstand op 25 augustus 1830, die zou leiden tot de afscheiding van België van Nederland. Je zou denken dat deze opera sindsdien in Nederland met gemengde gevoelens werd ontvan-

gen. Nederland had de pech dat *La Muette de Portici* een internationaal succes werd en tot het vaste repertoire van veel concertzangers en -zangeressen ging behoren. De ouverture en het duet waren steeds opnieuw te horen, ook in Nederland. Deze populariteit leidde weer tot diverse verfilmingen. Een zangstuk met een hoofdrolspeelster zonder stem is natuurlijk een hele opgave voor een componist, maar het zal een niet minder grote uitdaging geweest zijn voor de makers van een zwijgende film. De eerste grote bewerking, *The Dumb Girl of Portici* (VS 1916) met de primadonna Anna Pavlova in de hoofdrol, verscheen in november 1918 in de Nederlandse bioscopen, kort na het einde van de Eerste Wereldoorlog. *De stomme van Portici*, zoals de titel hier luidde, moet een daverend succes zijn geweest, afgaande op de vele voorstellingen en prolongaties.[4] Er is helaas weinig bekend over de muzikale begeleiding van de film; waarschijnlijk traden er geen zangers op tijdens de voorstelling. Het succes was omineus, want tegelijkertijd ontstonden er politieke spanningen met de Belgische regering, die delen van Limburg en Zeeuws-Vlaanderen opeiste als compensatie voor de oorlog. Het is een zwarte bladzijde in de geschiedenis van de betrekkingen tussen beide landen. Terwijl Koningin Wilhelmina halsoverkop een tournee maakte door deze streken om de Belgische claims op haar grondgebied te kunnen bestrijden met tegenpropaganda, rouleerde de revolutiefilm door Nederland en trok overal volle zalen. De spanning was in november al hoog opgelopen toen de leider van de Nederlandse socialisten, Jelle Troelstra, openlijk speculeerde over een revolutie in eigen land in navolging van de gebeurtenissen in Rusland en Duitsland.[5] Weliswaar liet hij al spoedig weten dat hij zich vergist had, maar dat bracht de politieke onrust niet meteen tot bedaren. Troelstra zal niet hebben vermoed dat er nog een andere revolutie smeulde, opnieuw aangestoken door *La Muette de Portici*, ditmaal in een bioscoop.

Gloria Transita

Johan Gildemeijer schreef en regisseerde in 1917 een Nederlandse bioscoopopera, *Gloria Transita* of *Vervlogen roem*, een avondvullende film die zich in de wereld van de opera afspeelt (afb. 29, luister track 4). Het is een melodrama over een arme straatzanger, Solotti, die een beroemde operaster wordt, maar ten slotte toch weer als straatzanger in armoede zal eindigen. We volgen in de film allerlei intriges achter de schermen, maar we zijn ook bij het optreden van onze zanger in verschillende operascènes. Op het hoogtepunt van zijn carrière zingt Solotti de titelrol in *Rigoletto*. In deze opera van Verdi moet Rigoletto aan het slot een zak openen, waarin het lijk van zijn grootste vijand behoort te zitten, maar het blijkt het lichaam van zijn eigen dochter te zijn. Zo niet in de film. Terwijl Solotti aan het zingen is, wordt zijn vrouw in de kleedkamer gechanteerd door een minnaar en pleegt zelfmoord. De minnaar stopt haar lijk in een zak, die op het toneel gelegd wordt in de laatste akte van *Rigoletto*. Solotti opent de zak en vindt nu zijn dode vrouw. De waanzin slaat toe en zijn carrière is voorbij.

Om de film te kunnen vertonen waren altijd vier zangers nodig. In de praktijk vergde het heel wat logistieke inspanningen om deze zangers overal op het juiste moment in het land te laten optreden. Zij gingen soms met de film mee op reis langs de steden. De Belgische bariton August van den Hoeck, die de figuur van Solotti in de film had gespeeld, reisde vaak

4 Details in Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/F007418.
5 H.J. Scheffer, *November 1918: journaal van een revolutie die niet doorging* (Amsterdam 1968).



Afb. 29 August van den Hoeck zingt in de Nederlandse film *Gloria Transita* (1917) de laatste scène van *Rigoletto*. Foto: Amsterdam, Nederlands Filmmuseum.

door het land om de hoofdrol in alle partijen te zingen. Men kon echter ook een beroep doen op het lokale zangtalent in de steden, omdat het hier ging om bekende liederen uit het vaste repertoire. De bioscoop moest zelf zorgen voor een geschikt orkest met ervaren krachten.

Bij de eerste voorstelling op 24 september 1917 in het Haagse Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen bestond het zangkwartet uit bariton August van den Hoeck, zijn vrouw Wilhelmina als sopraan, mezzosopraan Irma Lozin en tenor Jacques Cauveren. *De Bioscoopcourant* beschreef hoe het ging:

> De heer v.d. Hoeck (...) zong achter het doek de verschillende partijen uit Faust, Paljas en Rigoletto, en geschiede dit tegelijk wanneer de opname plaats had, zoodat de zang achter en de gestie op het doek elkaar volkomen dekten. Dit was zeker wel een knap staaltje van techniek en gaf nu en dan werkelijk de illusie, dat de personen op het doek de liederen zongen.[6]

De film werd een groot succes. Zoiets was nog niet eerder vertoond, in Nederland niet en in het buitenland ook niet. In Duitsland had men in 1916 wel opera's verfilmd als *Martha* en *Cavalleria Rusticana*, die eveneens met *live* zangers moesten worden vertoond. *Gloria Transita* is echter de eerste film geweest, die een eigen verhaal vertelde waaraan de opera volledig ondergeschikt was gemaakt. Het experiment kreeg een groot onthaal en zorgde voor uitverkochte zalen. Zelfs in de jaren twintig zou de film nog regelmatig terugkeren op het programma. *Gloria Transita* is uiteindelijk de meest succesvolle Nederlandse film geworden in de periode tot 1934.

Na Den Haag maakte de film een tournee door het land. Elke bioscoop zorgde voor een speciale ontvangst, die de bijzondere status van de film onderstreepte. In Haarlem opende De Kroon zijn deuren met het operaspektakel. In Rotterdam werd het nieuwe Luxor Theater aan de Kruiskade tijdens de kerstdagen plechtig ingewijd met deze gezongen voorstelling.

6 Geciteerd door Geoffrey Donaldson, 'Gloria Transita: van straatzanger tot operaster', *Skrien* 150 (1986) 40-43, aldaar 41.



Afb. 30 Louis Davids (links) speelt in *Amerikaansche Meisjes* (1919) elf rollen; tijdens de voorstelling werd volop gezongen, maar niet door Davids. Foto: Amsterdam, Nederlands Filmmuseum.

Amsterdam bracht weer een ander hoogtepunt. *Gloria Transita* begon op 27 december 1917 gelijktijdig in twee naast elkaar gelegen bioscopen te draaien, Cinema Palace en Cinema De Munt. In de eerstgenoemde bioscoop zong hetzelfde kwartet, dat eerder in Den Haag de film had begeleid. In het andere theater traden vier zangers op, die in Rotterdam hun kunsten hadden vertoond. Dank zij de muziek kon men in elk van beide theaters een geheel andere voorstelling bijwonen, zo schreef het *Algemeen Handelsblad* op 5 januari 1918:

> Deze film geeft eindeloze mogelijkheden tot muzikale illustratie. In de Cinéma Palace kan Boris Lensky zijn viool door alle opera's heen laten manoeuvreren. In de Cinéma De Munt speelt een bekoorlijk orkestje onder leiding van Eugene Beeckman en zetten Mien de Val, Greta de Hartogh, Morrison en Van Bosch het lyrisch toneel voort.

Het nieuwe tijdperk van de bioscoopopera, dat met *Gloria Transita* werd ingeluid, zou in Nederland verder tot bloei komen. De Haarlemse filmfabriek Hollandia, waar Maurits Binger de scepter zwaaide, bracht in 1919 twee speelfilms van dit genre uit. Allereerst verscheen *Amerikaansche Meisjes*, waarin de populaire cabaretzanger Louis Davids niet minder dan elf verschillende rollen speelde (afb. 30). Volgens de berichten zou het om een soort operettefilm gaan, maar het is niet helemaal duidelijk hoe de relatie tussen muziek en beeld tot stand kwam. De film is verdwenen. Waarschijnlijk zaten er geen operettescènes in de film, maar gaven de liederen veeleer commentaar op de dramatische handeling. De film leek het beste tot zijn recht te komen met twee zangers naast het witte doek. Bij de voorstellingen in Cinema De Munt zongen de sopraan Marcelle Hautier en de tenor Jacques Cauveren liederen uit verschillende operettes: *Die Dollarprinzessin* van Leo Fall, *Die lustige Witwe* van Franz Lehar en *Ein Walzertraum* van Oscar Straus. Het orkest stond onder leiding van Benzoë Falburgski. In dit theater bleef de film vijf weken op het programma staan, een ongehoord aantal prolongaties voor die tijd.[7]

Filmfabriek Hollandia heeft in hetzelfde jaar ook *Een Carmen van het Noorden* uitgebracht met Annie Bos in de hoofdrol. De titel verwijst weliswaar naar de populaire opera van Bizet,

7 Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/F007445.

maar er zitten geen operascènes in de film. Niettemin bleek het publiek de opera tijdens de voorstelling toch te kunnen horen: de plaatselijke bioscoopdirecties huurden met genoegen een tenor in om het lied van de toreador te zingen, zodat de hele zaal kon meebrullen.

Johan Gildemeijer bleef intussen niet stilzitten. Hij heeft zijn oorspronkelijke succes in 1922 willen evenaren met een tweede bioscoopopera, *Gloria Fatalis* of *Noodlottige Roem*, die hij in München heeft opgenomen. Het werd weer een melodrama, nu over de ondergang van een operazangeres, en toonde operafragmenten uit *Mignon*, *Carmen*en *La Bohème*. De première vond plaats op 21 april 1922 in het Amsterdamse Tuschinski Theater, dat nog niet zo lang geleden was geopend. Max Tak dirigeerde het orkest, terwijl de operapartijen werden gezongen door Emmy Balkeisen, Paul Pul en Bareto. Ditmaal bleef het succes uit. De recensent van het *Algemeen Handelsblad* gaf hiervoor de volgende verklaring:

> De fout zit 'm bij dit muzikale drama hierin, dat de muziek niet kan worden opgevat als eene illustratie van de handeling, maar dat juist deze laatste zich geheel moet richten en wringen naar den eisch de gelegenheid te scheppen voor de reproductie van eenige fragmenten uit bekende opera's.[8]

Miss Venus

De bioscoopopera groeide begin jaren twintig uit tot het puikje van de filmprogrammering, waarmee de meest luxueuze bioscopen zich konden onderscheiden. Tuschinski was erop uit geweest zijn grootste concurrent in Amsterdam, Cinema Royal, af te troeven met *Gloria Fatalis*. Dit nieuwe theater aan de Nieuwendijk had op 8 februari 1922 zijn deuren geopend met een muzikale filmshow uit Duitsland, *Miss Venus*, die het fenomeen bioscoopopera naar een nieuwe hoogte zou voeren (afb. 31).[9] *Miss Venus* maakte gebruik van het Noto-Film-systeem, waarbij een notenbalk onderaan door het beeld loopt. Tijdens de projectie is de onderste rand van het doek niet helemaal zichtbaar voor het publiek, maar wel voor de dirigent. Door de notenbalk te volgen kan de dirigent zijn orkest nauwkeurig synchroon laten spelen met de bewegingen in het beeld. De partituur was speciaal voor deze film geschreven door de Duitse componisten Tilmar Springefeld en Hans Ailbout.

Voor de Nederlandse première van *Miss Venus* werden kosten nog moeite gespaard. Beide componisten kwamen uit Berlijn over om de zangpartijen in te studeren en de repetities van het orkest bij te wonen.[10] De kapelmeester van Cinema Royal, Hugo Riemann, dirigeerde niet alleen het orkest, maar ook een koor en verschillende solisten, die naast het witte doek stonden opgesteld. Onder hen bevonden zich zangers van naam zoals Yvonne Bonsang, Annie Hofman, Harry Boda en Jacques Kapper. Zij zongen de liederen in het Nederlands, want speciaal voor deze gelegenheid had Jac. van Biene een vertaling gemaakt. In het programmaboekje stonden de Nederlandse teksten, die het publiek mocht meezingen. *Miss Venus* gaat over de avonturen van een Amerikaanse miljonairsdochter, die nu eens in een variététheater, dan weer in het wilde westen terechtkomt. Alle filmgenres komen aan de beurt in een bonte afwisseling van vrolijke situaties. De film speelt zich af in het Amerika van onze dromen en probeert de herinnering aan Duitsland, waar de hyperinflatie om zich heen

8 Donaldson, 'Gloria Transita', 42.

9 Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/F005805.

10 Joost Groeneboer, 'Het orkest van Cinema Royal', *Versus* 6 (1988) 74. Voor het Noto-Film-systeem, zie Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm: Archeologie eines Genres, 1914-1945* (Amsterdam 2005) 134-200.



Afb. 31 Een Amerikaanse nachtclub in de Duitse film *Miss Venus* (1921), de openingsfilm van Cinema Royal in Amsterdam op 8 februari 1922. Foto: Frankfurt, Deutsches Filminstitut.

greep, te doen vergeten. Zelfs de liedjes hebben Engelse titels als *My little Pa*, *Dollar Ladies* en niet te vergeten *Nigger-Step*. De film kreeg een enthousiast onthaal en zou nog drie weken op het programma blijven staan alvorens een tournee door het land te gaan maken. Helaas zette de gemeentelijke bioscoopcensuur een domper op het succes door de film te verbieden voor personen beneden de 18 jaar wegens een paar pikante opnamen. Het bleek onmogelijk om deze beelden uit de film te knippen zonder de synchroon gespeelde muziek en de gezongen tekst op die plaats te verstoren. Er is hierover veel te doen geweest in de pers van die dagen, maar dat heeft in dit geval niet veel geholpen.

Bij de première van *Miss Venus* gaven ook regisseur Ludwig Czerny en actrice Ada Svedin *acte de présence*. Ada Svedin speelde meestal de hoofdrol in een Noto-film. Zij zou Nederland in de volgende jaren blijven bezoeken om haar muziekfilms te promoten. In 1927 toerde zij voor het laatst door het land met een gezelschap van twintig personen om voorstellingen van haar film *Das Mädel von Pontecuculi* (1924) – hier bekend onder de titel *Het Boemelmeisje* – op te luisteren met zang en spel.[11]

De muzikale wedijver tussen de bioscopen heeft in de jaren twintig tot hoogstandjes van vocale illustratie geleid. *The White Sister* (1923) is een sterk voorbeeld. Voor deze Amerikaanse film, waarin Lilian Gish een non speelt, heeft Hubert Cuypers gewijde muziek gecomponeerd voor solisten, koor en orkest. Cuypers had in katholiek Nederland naam gemaakt als

11 Advertentie voor het Thalia Theater in Rotterdam in *NRC*, 25 april 1927.

organist, koordirigent en componist van kerkelijke muziek. Hij liet nu met zijn bioscoopwerk zien dat katholieken, anders dan protestanten, vreugde konden scheppen in het illustreren van religieuze filmthema's met muzikale middelen.[12] Cuypers kwam in eigen persoon het orkest dirigeren bij de Amsterdamse première op 7 november 1924 in het Rembrandt Theater en hij bespeelde zelf het orgel.[13]

In Rotterdam zou de muzikale concurrentie weer een andere wending nemen (afb. 32). Rond de jaarwisseling van 1924-1925 verschenen er in de plaatselijke kranten advertenties voor *De Witte Non* en *De Zwarte Non* in twee bioscopen. Beide theaters pakten flink uit met de muzikale begeleiding van hun Nieuwjaarsprogramma. In het Luxor Theater zong een dameskoor bij *De Witte Non* en in het Ooster Theater trad een dubbel-mannenkwartet op tijdens *De Zwarte Non*.[14] Uit niets kon worden opgemaakt dat het om dezelfde film ging, *The White Sister*.



Afb. 32 Zie kleurkatern.

Beschavingsoffensief

Over de bioscoop heeft de gezeten burgerij zich vanaf het eerste begin zorgen gemaakt. De vrije markt onttrok zich aan de sociale controle. Goedkoop vermaak voor iedereen en op elke dag van het jaar paste niet bij de overgeleverde opvattingen over vrijetijdsbesteding. De prikkeling van de zinnen door sensationele en romantische beeldverhalen spoorde ook niet met de bestaande regels voor de goede zeden en de openbare orde. De meeste bioscoopdirecteuren hadden daar begrip voor. Zij wilden niets liever dan aansluiten bij de gevestigde normen en waarden. Zij probeerden hun bioscoop een respectabel aanzien te geven en zochten naar een verbinding met kunst.[15] Zij adverteerden graag met verfilmingen van beroemde toneelstukken, bijbelverhalen en wereldliteratuur, gespeeld door gevierde acteurs in artistieke decors en op historische locaties. Goede muziek paste eveneens in deze strategie. De integratie van muziekcultuur en bioscoop zou de film moeten verheffen op de culturele ladder. Opera was het summum, het hoogst bereikbare ideaal, dat men ook serieus heeft nagestreefd, zoals het voorgaande heeft laten zien.

De bioscoopopera als *Gesamtkunstwerk* is tussen 1917 en 1928 een van de krachtigste initiatieven geweest om film te ontfutselen aan het spook van de modernisering. Bioscoopdirecties toonden zich bereid om grootscheeps te investeren in zangers en orkesten. Ze gingen daarbij experimenten met beeld en muziek niet uit de weg. De ironie wil dat de aanhangers van de filmavant-garde en de Nederlandsche Filmliga er niets van moesten hebben. Zij propageerden wel film als kunst, maar dan in een gezuiverde, autonome vorm. Ze haalden hun neus op voor de bioscoop en keerden zich tegen de muzikale begeleiding.[16]

12 Hubert Cuypers illustreerde eerder in 1924 ook de Franse film *Credo ou la tragédie de Lourdes* (1924) met orgelspel en koorzang. Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/F006011.

13 Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/V021711.

14 Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/V042028; www.cinemacontext.nl/id/V042030.

15 Ansje van Beusekom, *Kunst en amusement: reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem 2001) 108-110.

16 Dibbets, *Sprekende films*, 305-307.

17 Ibidem, 106-114.

Toen de geluidsfilm vervolgens zijn intrede deed, is de hele muziekcultuur in de bioscoop definitief weggevaagd.[17] Zo kreeg dit hoofdstuk van het beschavingsoffensief in de opkomende filmcultuur een onverwacht einde. Zingen kon voortaan ook zonder zangers.[18]

Toch gloorde er weer een sprankje hoop voor de bioscoopopera, toen na ruim een halve eeuw de muzikale cultuur van de zwijgende film werd herontdekt. In 1986 maakte Hub Mathijsen een reconstructie van de oorspronkelijke muziek bij *Gloria Transita*, zowel instrumentaal als vocaal. Zeventig jaar na de première wist hij op 22 november 1986 de film opnieuw tot klinken te brengen in de Vondelkerk van Amsterdam.[19] Een kwartet van gerenommeerde zangers vertolkte de verschillende partijen *live* tijdens deze exclusieve voorstelling. Behalve bariton Jan Derksen, die zich in de tragische rol van Solotti inleefde, werkten de sopranen Jennie Veeninga en Thea van der Putten en de bas Lieuwe Visser mee. De verbaasde toeschouwers in de Vondelkerk waren minstens zo onder de indruk van de uitvoering als het publiek van weleer. Dezelfde zangers zouden een jaar later in Italië optreden voor een internationaal publiek, dat zoiets nog nooit had meegemaakt. Het succes was overweldigend. Sindsdien keert *Gloria Transita* steeds weer terug op het programma.

Zingen mag weer in de bioscoop. Sinds 2001 kent Nederland een bijzondere variant van de bioscoopopera: meezingen met een geluidsfilm. De 'meezingbioscoop' is overgewaaid uit New York. Het publiek komt verkleed en voorzien van vlaggetjes en andere attributen naar de bioscoop waar *The Sound of Music* of *Ja Zuster Nee Zuster* draait. Onder leiding van presentator Aernoud Florijn storten zij zich in een roes van uitbundige samenzang. 'Het licht gaat uit en de film begint. Als Julie Andrews voor het eerst in beeld komt, barst een orkaan van geluid los. Meteen daarna is er een kippenvelmoment als het eerste lied begint en bijna 900 monden zingen: *The hills are alive with the sound of music ...* Alle liedjes worden uit volle borst meegezongen, soms zelfs staand'.[20] Het zijn niet de dagen van weleer die hier herleven. De zangcultuur neemt op eigentijdse wijze bezit van de filmcultuur. Het publiek verovert tegenwoordig al zingend de bioscoop. Daar had de oprichter van de Operabioscoop honderd jaar geleden niet van durven dromen.

18 In Engeland was *community singing* of *sing-a-long* in de bioscoop veel meer ontwikkeld dan in Nederland. Tot in de jaren zestig kon het publiek van Cinema Royal aan de Nieuwendijk te Amsterdam uit volle borst meezingen op de klanken van het elektrische orgel, dat door Bernard Drukker in het voorprogramma werd bespeeld. Cinema Royal vertoonde meestal westerns en Tarzanfilms, maar zonder meezingen was de avond niet compleet.

19 De heropvoering van *Gloria Transita* op 22 november 1986 vond plaats ter gelegenheid van de heropening van de Vondelkerk in Amsterdam en tevens vanwege de viering van het 150ste nummer van filmschrift *Skrien*.

20 Frank de Neeve, 'Jodelen op rij zes', *Filmkrant*, mei 2001. Zie ook André Nuchelmans, 'Kunt u zingen, zing dan mee! Interview met Aernoud Florijn van de meezingbioscoop', *Boekman Cahier* 72 (2007).

The Beatles in Oud-IJmuiden

Een jongensdroom die uitkwam op langspeelplaat

In 1972 ging een stel speelse jongens uit IJmuiden en Amsterdam Op Avontuur, *zoals de titel van hun eerste voorstelling als Hauser Orkater luidde. In 1974 kwam op het label van Harlekijn Holland, het productiebedrijf van Herman van Veen, de gelijknamige eerste lp uit. Hauser Orkater was niet in een hokje te stoppen. Ze mixten popmuziek met theaterelementen op een voor die tijd nieuwe en unieke manier. Het publiek was wildenthousiast. Er is veel over geschreven, maar de gescheiden opererende theater- en muziekcritici konden de groep niet plaatsen. Ook de popjournalisten hadden er geen etiket voor. Het popmedium bij uitstek, radio, dreef op singles, en die maakte Hauser Orkater niet. Bij de VPRO televisie viel alles uiteindelijk op zijn plek. De thuishaven van Koot & Bie zond in 1979 de theaterregistratie van* Zie De Mannen Vallen *uit. Dat was ook de titel van de laatste lp van Hauser Orkater. Daarop staat één nummer dat is gesitueerd in Holland:* The Beatles in Oud-IJmuiden *(1979). Het lijkt een mijlpaal in de traditie van de artistieke verwerking van de Beatles. Een zoektocht naar tekst en context.*

In de Velser duinen

Oud-IJmuiden is het oudste gedeelte van de kustplaats die eind 19de eeuw werd gebouwd in en op de duinen horend bij de gemeente Velsen. Het gebied werd niet afgegraven en daarom heeft Oud-IJmuiden on-Hollandse hoogteverschillen. De wijk moet anno 2008 nodig opgekalefaterd worden. Het voormalige stationsplein is een krater. Veel huizenblokken zijn vervallen. Nostalgisch aandoende nieuwbouw rond de oorspronkelijke vissershaven moet meer welgestelde bewoners aantrekken. Veel jachten in de nieuwe Seaport Marina IJmuiden zijn van Amsterdammers. Die hebben iets met IJmuiden, hun 'eigen' poort naar de zee. Vanaf het Centraal Station racet er elk half uur een draagvleugelboot heen, dwars door een imponerend industrieel decor.[1] Ingebed tussen Corus (v/h Hoogovens) in het noorden en het Nationaal Park Kennemerduinen in het zuiden, kan het contrast tussen industrie en natuur, beide overweldigend, haast niet groter zijn dan hier (afb. 33).



Afb. 33 Zie kleurkatern

IJmuiden is uit de grond gestampt, tegelijk met het graven van het Noordzeekanaal, dat het Amsterdamse IJ met de zee verbindt. In 1876 was het kanaal, dat dwars door ongerepte duingebied liep, af. Over die periode van aanleg gaat *De woede van Abraham* (2000), het eerste deel van de lokaal-historische trilogie van de in IJmuiden wonende schrijfster Conny Braam.[2] Tusssen 1881 en 1888 werd een fort gebouwd op een kunstmatig eiland voor de ingang van het kanaal. Het verdedigingswerk was het belangrijkste deel van de Stelling van Amsterdam, sleutel in het inundatieplan van het achterland in geval van oorlog. Het fort raakte na de Tweede Wereldoorlog in verval. Een deel werd gerestaureerd en staat sinds 1996 op de Unesco Werelderfgoedlijst.

1 Eigen observaties, 15 februari 2008.
2 Deel 2 heet *De Onweerstaanbare Bastaard* (2002), deel 3 *Het Schandaal*(2004).

IJmuiden was een plaats om helemaal opnieuw te beginnen, een pioniersoord, waar keihard werken geboden was en sociale voorzieningen afwezig waren. De kersverse, uit alle windstreken afkomstige gemeenschap had zijn eigen Bell telefooncentrale en kookte als eerste in Nederland op gas. De Provinciale Elektriciteitscentrale Noord-Holland aan de Kanaalstraat – in de volksmond 'de PEN' – van de Haarlemse architect J. B. van Loghem, deed tot 1931 dienst. Het industriële kasteel zou een wezenlijke rol spelen in de ontstaansgeschiedenis van Hauser Orkater.

IJmuiden in muziek

Op de sluizen van IJmuiden, een zeemansliedje over het afscheid van de geliefde en de belofte elkaar op dezelfde plek weer te zien, is een *evergreen* in het repertoire van shantykoren.[3] *Het Lied van de pier* dat op de website van IJmuiden-aan-Zee staat, is heel andere koek. Het gaat over een wanhoopsdaad uit liefde, in de parodistische stijl en de melige kromtaal van de voor de gein gefabriceerde smartlap. Bij nader inzien is het suïcidale walsje een echte Brigitte Kaandorp. De originele titel is *Op de pier van IJmuiden* en komt uit haar vierde theaterprogramma *Kunst* (1992-1993). 'Uit de troostrijke golven / klinkt verlokkend een lied / dat een graf is gedolven / en dat je mij nooit meer ziet.'

Muziek in en uit IJmuiden

In de IJmond waren in de jaren zestig tientallen bands actief. Veruit de bekendste was de Bintangs, wat Sterren betekent in het Maleis. Dat woord hadden de Beverwijkers opgepikt van Indische jongens, die rond 1960 de onbetwiste autoriteiten waren op rock-'n-rollgebied.[4] IJmuiden had zijn eigen indorockband: The Silver Kings. En al in 1957 had de IJmuidense Elvis, Elias Glas, van zich doen spreken.

Beverwijk was midden jaren zestig het regionale brandpunt van de popcultuur. Van heinde en verre, en zelfs uit het verwende Amsterdam, kwamen de jongeren. De Beverwijkse ABC Sociëteit is vereeuwigd in *ABC Blues* van de Haarlemse band Ekseption, een single track van de ep *Ekseption at ABC* (1966). In de IJmondse sozen was lang haar pas écht lang. Paolo and his Tigers gaven in 1965 de toon aan in IJmuiden. Ze sleepten bij teenagershows prijzen in de wacht. Twee latere leden van Hauser Orkater, zanger Chris Bolczek en gitarist Thijs van der Poll, zaten eind jaren zestig in de band Tumble Weed. Chris was toen al bekend om zijn 'spannende act'.[5] Tumble Weed stapte over de drempel van de hogere cultuur op een literair feest in de Haarlemse Schouwburg.

De overal aan de Hollandse kust ruisvrij te ontvangen zeepiratenzender Radio Veronica overspoelde in de jaren zestig de IJmondse jongeren met Amerikaanse en vanaf 1964 vooral Engelse popmuziek. Het station was ongekend populair en kon artiesten maken en breken. In 1972 pikte Veronica de zanger/liedschrijver Cornelis Vreeswijk (1937-1987), geboren en getogen in IJmuiden, op. In 1948 was het gezin Vreeswijk naar Zweden geëmigreerd. Daar werd de bard een nationale held en hij zou er tientallen Zweedstalige albums maken. Dank-

3 Zie: www.seniorplaza.nl.

4 In 2008 is er relatief veel aandacht voor de bakermat van de popmuziek in Nederland. Het poptijdschrift *Oor* heeft 2008 uitgeroepen tot 50-jarig jubileumjaar vanwege de eerste single die The Tielman Brothers, in 1957 gearriveerd in Nederland vanuit Indonesië, in 1958 in Brussel opnamen. Zie: L. Mutsaers, *Rockin' Ramona. Een gekleurde kijk op de bakermat van de Nederpop* ('s-Gravenhage 1989).

5 Zie: http://home-3.worldonline.nl/fficniesten; een aardige fan-site over IJmondpop, met blogmogelijkheid.

zij Radio Veronica werd Vreeswijks Nederlandstalige uitstap *De nozem en de non* een hit. Het album *Cornelis Vreeswijk* (1972) bereikte de top van de Nederlandse albumlijsten. Over zijn geboorteplaats dichtte hij: 'Weet je nog dat schilderij / de achterkant naar het zuiden / het maakt me droevig / het maakt me blij / het herinnert mij aan IJmuiden.'[6] Op 31 augustus 1974 moest de zeezender op last van de overheid stoppen. Vreeswijk was toen al definitief terug in Zweden.

Zijn trouwe fans richtten in 2000 het Cornelis Vreeswijk Genootschap op voor de 'Troubadour van IJmuiden'. Zo luidt ook de titel van een uit het Zweeds vertaald theaterstuk over hem uit 2001 met Jules Croiset in de hoofdrol. De enige IJmuidense eer die Vreeswijk bij leven vergund werd, was in 1974 het Grootkruis der Pintenwippers van de gelijknamige carnavalsvereniging. In 2003 liet het Genootschap een borstbeeld van Vreeswijk plaatsen op de pier van zijn geboorteplaats. Hans Polak maakte in datzelfde jaar een film over de zanger.

Cornelis Vreeswijk liet in zijn Nederlandstalige songs de tongval horen die IJmuiden eigen is, naast de directheid van communiceren die de IJmuidenaren als aangeboren karaktertrek beschouwen. De 'vissenkoppen', zoals ze zichzelf noemen, weten van aanpakken en zijn van niets of niemand onder de indruk. Subtiele ironie en modieuze decadentie passen niet bij het beeld dat deze rauwdouwers van zichzelf hebben geschapen. Inwijkelingen zijn op de heersende termen welkom. Geen kapsones, geen gedraai. De impact van IJmuiden op Hauser Orkater gaat verder dan alleen de functie van toevallige springplank.

Het Witte Tejater

Peter van Warmerdam werd in 1966 toneelmeester van de Stadsschouwburg Velsen aan de Groeneweg in IJmuiden. Met zijn vrouw Thea en hun twee dochters en drie zoons woonde hij boven de zaak. Naar een idee van acteur Dimitri Frenkel Frank, die op zijn beurt geïnspireerd was door het Witte Fietsenplan van Provo (Amsterdam 1965-1967), liet Van Warmerdam professionele theatermakers, studenten van de Amsterdamse Toneelschool en wie verder maar wilde, eens per maand in 'zijn' schouwburg hun gang gaan, zonder gage. Het Witte Theaterplan was uniek. Er werd geen entree geheven en het publiek zat op het toneel, op dezelfde hoogte als de spelers, achter het brandscherm. Grote acteurs als Henk van Ulsen en *absolute beginners* in het theatervak wisselden elkaar af. Van Warmerdam, die al even gewaardeerd was om zijn vakbondswerk als om zijn innovatieve theatertechnische ideeën, had IJmuiden op de kaart gezet bij de avant-gardistische elite van theatermakers en *wannabe* theatermakers in Amsterdam.

Na een periode van gebruik als opslagruimte, conservenfabriek en jeugdhonk, kwam in 1969 aan de Kanaalstraat in IJmuiden de voormalige PEN-Ccentrale leeg te staan. Het werd gekraakt. In het markante gebouw met zijn adembenemende uitzicht op de industriële *skyline* aan de overkant van het Noordzeekanaal, vestigde Peter van Warmerdam Het Witte Theater als vaste experimentele werkplaats. Fonetische spelling was in die tijd een teken van progressief gedachtengoed, dus werd Theater geschreven als Tejater. Zijn zoons Alex (1952), Marc (1954) en Vincent (1956) hielpen mee met het uitruimen en kaalstrippen van de PEN. Ze voerden tien-

6 Zie: www.angelfire.com/co/vreeswijk/lyrics.html#top.

7 *Kaalslag in Velsen* (1995). Protestbrochure, gedateerd 12 september 1995, bij een grootscheepse actie tegen het voornemen van de Gemeente Velsen om het Witte Theater te sluiten en het gebouw af te breken. Daarin een steunbrief van Marc van Warmerdam namens Orkater, De Mexicaanse Hond, Graniet Film, zijn ouders Thea en Peter van Warmerdam en zijn broers Alex en Vincent. Vincent en Alex van Warmerdam vertelden dit verhaal ook zelf in 2008.



Afb. 34 Zie kleurkatern.

tallen boxen af met piepschuimachtige platen vol met een teerachtige substantie die als isolatiemateriaal op de muren hadden gezeten. Nog weken daarna hadden ze last van branderige ogen en huiduitslag.[7] In september 1969 ging het Witte Tejater open (afb. 34).[8]

IJmuiden kreeg dankzij het Witte Tejater razendsnel bekendheid als culturele vrijplaats, niet alleen voor theatermakers, maar voor mensen uit alle windstreken van de kunsten. Zo koos de in 1968 opgerichte Haarlemse bluesgroep John the Revelator het Witte Tejater als uitvalsbasis. Op zaterdagavond waren er popconcerten, niet om op te dansen (hoewel dat niet verboden was) maar om naar te luisteren. Alex, Marc en Vincent van Warmerdam waren inmiddels met straattheater begonnen, ook omdat er voor jongens van hun leeftijd op dat gebied verder weinig te doen was. Ze traden in IJmuiden en omgeving op, tot aan Haarlem en Bergen toe.

In die tijd kwam het politieke engagement sterk op onder jonge theatermakers. Bloedserieuze links-ideologische splintergroepjes bestreden elkaar om het hardst. Ze wilden allemaal een nieuw soort realistisch volkstheater met een boodschap, hun eigen boodschap. In die hoek was de Nederlandse taal een absolute must voor het zo direct en duidelijk mogelijk overbrengen van de inhoud. De broers Van Warmerdam kozen de tegenovergestelde benadering: het abstracte, het absurdistische, het quasi-betekenisloze en zelfs het taalloze. Zo deelden ze onbedrukte stencils uit en liepen met protestborden zonder slogans. Van het vormingstheater en ook van de cabarettraditie moesten ze niets hebben. Wat ze deelden met hun generatiegenoten in en buiten de kunsten was de popmuziek. Dat was niet alleen het nieuwe vermaak, maar ook, vaak tegelijkertijd, de nieuwe serieuze kost. Voortaan zou het gaan om de beat en de sound, met popteksten als de vehikels van steeds herhaalbare adolescente emoties en verlangens – 'She loves you, yeah yeah yeah' – en van fantasievolle beelden die niet zomaar door iedereen in intrigerende woorden omgezet konden worden – *I am the walrus*.[9] Alex, Marc en Vincent van Warmerdam zochten geen aansluiting bij de rockscene van de IJmond. Voordat ze het wisten, waren ze zelf 'gevonden'. Door voormalige soulmuzikanten uit Amsterdam.

Intussen, in de hoofdstad

In Amsterdam was de popgroep Het met hun twee hits *Ik heb geen zin om op te staan* uit 1965 en *Kejje nagaan* uit 1966, in precies dezelfde periode als Provo actief geweest, maar er was in de popmuziek weinig meer over van die frisse wind. De groep had een achtergrond in de kleinkunst.[10] Ronnie en de Ronnies, een studioproject van Peter Koelewijn, parodieerde met *Beestjes* in 1967 de lamlendigheid die de nieuwe generatie 'langharig werkschuw tuig' aangewreven werd. Het kwam de hitparade binnen in mei, de maand waarin Provo zichzelf officieel ten grave droeg. In de zomer van 1967, internationaal bekend geworden als Summer of Love, begon in Nederland de van overheidswege gesteunde grootschalige popfestivalcultuur met de jongerenmanifestatie 'Hai in de Rai'. Nederlandstalig kwam in de linkse hoek van de herontdekte folk en de protestsong terecht.

8 Het bestaat, ondanks herhaaldelijke dreiging van subsidiestop en afbraak, anno 2008 nog steeds. In 1977 werd het een stichting.
9 Beide quotes zijn van de Beatles uit de gelijknamige songs.
10 Bob Bouber, oprichter van Het, had in 1960 de Academie van Kleinkunst in Amsterdam opgericht.

Mede dankzij de inspanningen van enkele door Provo geïnspireerde artistieke ondernemers, waren in maart 1968 de twee eerste echte poppodia opengegaan in Amsterdam: Paradiso aan de Weteringschans en Fantasio aan de Prins Hendrikkade.[11] De geestverruimende drugs deden daar hun intrede in de jongerencultuur. In wereldwijs Amsterdam – het 'magies sentrum' – was de beatmuziek op dat moment al passé. De nieuwe Amerikaanse *west-coast*-pop en rock met eigentijdse kunstmuziekinvloeden zoals van Frank Zappa, in die tijd een geregelde Amsterdamganger, waren het helemaal, althans bij de artistieke voorhoede. Paradiso was in de eerste jaren ook het podium van experimenteel theater dat naadloos aansloot bij de hippiecultuur: veelkleurigheid en totale vrijheid van expressie. De identiteit van Amsterdam als popstad was: a-commercieel, internationaal en inspelend op de avant-garde-interesse van studenten van universiteiten en kunstopleidingen.

Nederlandse popmuzikanten begonnen net een beetje mee te tellen. *Venus*, de nummer-1 hit in Amerika van Shocking Blue uit Den Haag, was in 1970 een van de eerste signalen dat internationaal scorende popmuziek overal vandaan kon komen.[12] In dat jaar gingen de allesoverheersende Beatles uit elkaar en kon de verwerking en de verdeling van de erfenis beginnen. Een nieuwe popgeneratie omarmde massaal de theatrale glamrock van T. Rex, David Bowie en Roxy Music.

De ontmoeting

In 1971 zag Wouter Stecher, roadie van de Amsterdamse groep Hauser Kamer Orkest rond de broers Rob en Dick Hauser, bij toeval de act van de broers Van Warmerdam en hun vriend Paul Hof op een feest van de HBS in IJmuiden. Hij wist dat Rob en Dick plannen hadden om 'iets met theater' te gaan doen, en hij tipte ze. De groep van de Hausers bestond verder uit Eddie B. Wahr, Gerard Atema en de doorgewinterde IJmuidense popmuzikanten Chris Bolczek en Thijs van der Poll. De creatieve *gangs* ontmoetten elkaar en het klikte. De theaterjongens kochten de feestwinkel van IJmuiden leeg voor hun eerste optreden met het Hauser Kamer Orkest. In het begin fungeerden de Van Warmerdam-acts puur als *entre-actes*. Al doende werden muziek en theater meer één geheel. Er was een nieuwe naam nodig. Ze waren het meteen eens over Orkater, en Hauser Orkater lag lekker in het gehoor. De vaste repetitieruimte werd het Witte Tejater, in het hart van het gebouw op de eerste verdieping, te bereiken via een smalle stalen wenteltrap.

Ongezien, ongehoord

Onder de nieuwe naam maakte de groep furore bij een nieuw, jong theaterpubliek. In 1973 waren alle groepsleden die er nog niet woonden naar Amsterdam verhuisd. Het Shaffy Theater, een artistieke broedplaats en showroom van jonge makers in het historische gebouw Felix Meritis in Amsterdam, werd in 1974 hun uitvalsbasis.[13] Hauser Orkater bracht een ongezien soort absurdistisch muziektheater en wierp daarmee een lange schaduw vooruit in de theater-, film- en televisiewereld. 'De belangrijkste impuls voor de ontwikkeling van het

11 L. Mutsaers, 25 *Jaar Paradiso, geschiedenis van een podium, podium van een geschiedenis* (Amsterdam 1993) 18-20.

12 F. Bronson, *The Billboard book of number one hits* (New York 1997) 268. *Venus* verdrong op 7 februari 1970 *I Want You Back* van de Jackson Five van de eerste plaats en moest deze positie een week later zelf opgeven voor *Thank You* van Sly & the Family Stone.

13 In 1969 begon Steve Austen, de latere directeur van het Nederlands Theaterinstituut, in een zaal van Felix Meritis een theaterwerkplaats en presenteerde als eerste het programma *Shaffy Verkeerd* van Ramses Shaffy. In 1971 werd het theater een stichting, vernoemd naar de artiest die er het eerst had gestaan.

muziektheater', noemt de *Encyclopedie van de Nederlandse Popmuziek 1960-1990* de groep. In dat naslagwerk heet de groep, tien jaar na het uiteenvallen, al 'haast legendarisch'.[14] In de eerste popencyclopedie, *Nederpop* uit 1982, ontbreekt een eigen lemma.[15]

De muziek van Hauser Orkater was ongehoord. Het was van alles door elkaar, lange nummers, korte nummers, teksten in het Engels, Nederlands, Duits, instrumentaal, angelsaksische sound, middeneuropees geluid, de vierkwartsmaat van de mars en de rockmuziek, de driekwartsmaat van de wals en de schlager, naast een enkele onregelmatige maatsoort. Maar bovenal was Hauser Orkater een echte band, die de theaterzalen vulde met een elektrische popsound, die toegiften speelde als daarom gevraagd werd, die fans had net als gewone popgroepen en die lp's maakte net als gewone popgroepen. Wellicht daarom boorde de zittende theatervakpers het tweede programma *Famous Artists* (1976), dat opnieuw volle zalen trok, de grond in.

Hauser Orkater leek zich aan geen enkele conventie te storen, maar het publiek *herkende* ook veel: de slapstickachtige scènes, de sound, de Beatles-pastiches en andere referenties aan popgenres, de über-persiflage op de smartlap (*Azijn*) en de citaten uit actuele hitsongs. Nieuw waren de volksmuziekelementen waar vriend en antropologiestudent Rob Boonzajer Flaes mee aankwam. Kurt Weill was bij een nieuw, jong publiek bekend geworden via de spraakmakende Brechtproducties van Toneelgroep Baal. Studenten – een belangrijk deel van Hauser Orkaters publiek – waren in de jaren zeventig ook geïnteresseerd in moderne elektronische muziek, free jazz en funk. Het in 1971 opgerichte serieuze poptijdschrift *Oor* weerspiegelde die belangstelling, maar besteedde geen aandacht aan theater. In het derde programma *'t Vermoeden* (1977) ontrolde het hele spectrum van de unieke samenwerking en invloeden binnen Hauser Orkater zich. Op datzelfde moment denderde de punk over Amsterdam en kleurde Paradiso van binnen en van buiten zwart.

In het Witte Tejater in IJmuiden nam Hauser Orkater in 1979 de basistracks op van *The Beatles in Oud-IJmuiden*. De ultieme grensverleggende theaterpopgroep van Nederland, die maar één single had uitgebracht en zelden op de 'echte' poppodia had gestaan, ging ongegeneerd terug in de tijd met een gitaarpopliedje van het zuiverste water.

Hommage aan de Beatles

Vincent van Warmerdam is tegenwoordig een gelauwerd componist voor theater, televisie en film. Hij schreef de muziek van *The Beatles in Oud-IJmuiden*. De tekst is van Alex van Warmerdam, gelauwerd filmmaker, schrijver en dichter. De song werd in 1979 op het laatste moment toegevoegd aan het album *Zie De Mannen Vallen*, dat verder bestond uit nummers uit de gelijknamige laatste Hauser Orkater-productie. In de tv-registratie van *Zie De Mannen Vallen* door Job Pannekoek uit 1979 voor de VPRO-televisie, komt het dan ook niet voor.

14 F. Steensma, *Encyclopedie van de Nederlandse popmuziek 1960-1990* (Amsterdam 1990) 104.

15 De enige 'Hauser' die daar als lemma in voorkomt, is Len Hauser, artiestennaam van Leen Huijzer, de latere Lee Towers. Huijzer wijzigde zijn artiestennaam in 1975. R. Bajema e.a., *Nederpop. 25 jaar popmuziek in Nederland, compleet overzicht van alle artiesten en hun platen* (Utrecht/Antwerpen 1982) 82.

The Beatles in Oud-IJmuiden (Vincent van Warmerdam / Alex van Warmerdam)
Hauser Orkater, van de lp *Zie De Mannen Vallen* (1979), re-release op cd 2005.[16]

Op een dag sta ik met de wind in mijn gezicht
En mijn winterjas dicht
Op de pier naar de horizon te kijken

Het zout likkend van mijn lippen
Koester ik het verlangen
Mijn handen te warmen in een damesnek

Roept er iemand zacht mijn naam
Ik draai me om
En kijk zo'n twaalf jaar terug

Daar stond ze boven op het duin
Gekleed in gele bloes en zwarte rok
Rolde ze plotseling naar beneden
En ik zag haar witte vlees

Nu lig ik met haar op het strand
En schuift ze zelf haar rok omhoog
Maar ik ren naar huis
Verlangend naar het avondeten

Op een dag sta ik met de wind in mijn gezicht
En mijn winterjas dicht
Op de pier naar sirenes te luisteren

Opeens schreeuwt ze uit de verte
Uitzinnig van geluk
The Beatles zijn in Oud-IJmuiden!
The Beatles zijn in Oud-IJmuiden!
The Beatles zijn in Oud-IJmuiden!
– fade out –

The Beatles in Oud-IJmuiden (luister track 7) klinkt als de Beatles tijdens hun eerste succesperiode, toen hun sound een siddering door de muziekwereld deed gaan en miljoenen tieners uitzinnig maakte van geluk. *I Saw Her Standing There* (1963) is hoorbaar als invloed op sound en beat. Bovendien wordt daar ook een meisje gespot door de zanger: 'standing there' bij de Beatles is 'daar stond ze' bij Hauser Orkater. Ook *I Feel Fine* (1964) heeft *The Beatles in Oud-IJmuiden* muzikaal aangeraakt, maar sterker nog is de invloed van de B-kant, *She's A Woman. I Feel Fine/She's A Woman* was in januari 1965 de derde Nederlandse nummer-1 hit van de Beatles. In *She's A Woman* wordt de titelregel aan het eind steeds herhaald, precies zoals in *The Beatles in Oud-IJmuiden* gebeurt. De melodieloopjes zijn beatlesque, de tempi komen overeen, de samenzang in de lead en de koortjes zijn zoals ze sinds de Beatles horen te zijn en de strategisch geplaatste tempohalvering op 'Nu lig ik ...' klinkt ook bij eerste beluistering al vol-

16 Afgedrukt met toestemming van de schrijver.

komen vertrouwd in de oren. Onder het laatste fragment, de steeds herhaalde titelregel, leent de hoekige basisbeat van *Taxman* (1966) zich voor een niet overdreven subtiel eerbetoon. Net zo relevant voor dat deel van de song is de Britse *new wave* met zijn scherpe *afterbeats*, geïnspireerd op de reggae van Bob Marley maar meer nog op de eveneens Jamaicaanse ska-muziek die eind jaren zeventig een revival-rage beleefde. Het warme bad van de herkenning doet vergeten dat *The Beatles in Oud-IJmuiden* geen refrein heeft. In alle opzichten behalve dit laatste, is het nummer een ideale popsingle.

De Nederlandse tekst wordt Brechtiaans-nadrukkelijk, woord voor woord verstaanbaar gezongen, maar allerminst bekakt zoals in het literaire luisterlied, of uitleggerig op de cabaretmanier. Alex van Warmerdam gebruikt de taal zuiver economisch met maximaal beeldend effect. Alle zintuigen staan in deze tekst op scherp. De scène is dynamisch en fysiek, de klankenrijkdom groot. Vooral de ie, de ou, de ij en de ui in de titelregel krijgen aan het eind bijna een eigen leven. Het volstrekt logisch overkomende persoonlijke verhaal is niet universeel inleefbaar zoals bijvoorbeeld een bluestekst, maar houdt de toehoorders op gepaste afstand. We mogen het weten, maar we hebben ons er niet mee te bemoeien. Het nadrukkelijk noemen van de Beatles doet veronderstellen dat de muziek louter fungeert als illustratie van de tekst.

Meer aan de hand

Maar meteen al bij de inzet valt de schatplichtigheid van de componist aan een andere groep uit de jaren zestig op: The Monkees, de Amerikaanse groep die de hitsound van de Fab Four kopieerde en daarom de bijnaam Prefab Four kreeg. Zij braken in 1966 door met de Beatles-pastiche *Last Train To Clarksville*, nadat ze de Amerikaanse tieners al hadden opgewarmd met hun doldwaze avonturen als levende televisie-striphelden. Hun cartooneske belevenissen verschenen ook in druk, als nevenactiviteit van de Monkees-productiemaatschappij Screen Gems in Los Angeles. Het Nederlandse stripblad TV 2000 nam die Monkees-verhalen exclusief voor het Nederlandse taalgebied over. In 1967 verscheen bij Rotogravure Pers het boek *Goed gek met de Monkees* ('Hier zijn ze dan! Die knots, knotsgekke knullen met hun apestreken!') met daarin naast de luchtige biografieën en dagboeknotities ook stripverhalen van Mike, Davy, Micky en Peter (afb. 35).[17] In die strips kwamen vaak strandavonturen voor van de Monkees, die graag de Californische *beach boys* uithingen en voortdurend toespelingen maakten op de concurrentie uit Liverpool. De sound van *Last Train To Clarksville* doordesemt *The Beatles in Oud-IJmuiden* tot in de vezels.[18]

Vincent van Warmerdam reageert in zijn penthouse-studio midden in de Amsterdamse Jordaan met: 'Betrapt. De Monkees waren mijn grootste idolen, ik was een enorme fan van ze. Als jongste was aan mij de eerste golf van *beatlemania* voorbij gegaan. Later hingen ook bij mij de posters van de Beatles aan de muur. Van een oom die op Amerika vloog, kreeg ik vier getekende, ingekleurde portretten van de Beatles tegen een fluweelzwarte achtergrond. Die heb ik nog altijd hier staan. Vooral aan het haar heeft de tekenaar veel aandacht besteed, zoals dat hoorde in die tijd. En het Paarse Boek [*Goed gek met de Monkees*] staat altijd binnen handbereik.'

17 M. Scholtens (vert.), *Goed gek met de Monkees* (z.p. 1967). In 1967 bracht de Haarlemse beatgroep The Hangmen een parodie uit op de herkenningstune van de Monkees: *Hey hey we're the Monkees* werd *Hey hey we're the Hangmen*. Bajema e.a., *Nederpop*, 80.

18 Net als naar Clarksville gaat er geen trein meer naar IJmuiden. De laatste reed in 1999. De Haagse popmuzikant Peter Hollestelle bracht in 1976 een coverversie uit van deze eerste Monkees-hit.

'Mijn liefde voor de Monkees heb ik in 2002 uitgeleefd in de *Prefab Four*. Die voorstelling gaat over vier verlopen popsterren die elkaar op hun oude dag weer tegenkomen. De karakters zijn losjes gebaseerd op de Monkees. Porgy Franssen die de zingende drummer Micky Dolenz speelde, lijkt uiterlijk zelfs echt op hem. In de *Prefab Four* kon ik alle hits – dat zijn er niet veel geweest, vergeleken met de lange lijst van Beatles-hits – en de beste flops van de Monkees ongegeneerd langs laten komen en we hebben ze ook zelf gespeeld.[19] Eindelijk kon ik helemaal los, na jaren van noodgedwongen zwijgen over een, zeker voor een serieuze man als ik, onmogelijke liefde. De "echte" acteurs vonden mijn idee aanvankelijk niks, een voorstelling over popmuzikanten, met popmuziek, en dan ook nog zulke prullerige liedjes, van zulke *losers*. Want bij die onbenullen op popmuziekgebied was dat imago blijven hangen. En de "echte" popmuzikanten vonden mij maar een theaterhomo'.[20]



Afb. 35 Zie kleurkatern.

De droomscène

Hoe realistisch is het verhaal dat wordt verteld in *The Beatles in Oud-IJmuiden*? Vincent: 'De tekst is van Alex, dus daarvoor moet je bij hem zijn. Ik weet alleen dat het laatste couplet gebaseerd is op een droom die hij precies zo heeft gehad. Er zit volgens mij geen realiteit in, behalve dan de verwijzingen naar de plaats waar de song, de droom, zich afspeelt.'

Het gaat in ieder geval niet over het echte verblijf van de Beatles, die op 5 juni 1964 niet met de ferry in IJmuiden, maar met het vliegtuig op Schiphol aankwamen bij hun enige officiële bezoek aan Nederland. Daarbij verving Jimmy Nicol de zieke Ringo Starr. Het gaat ook niet over een film van de Beatles die in IJmuiden in de bioscoop had kunnen draaien. Of over de met spanning verwachte lp *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) – in de Hauser Orkater song uit 1979 komt immers de regel 'zo'n twaalf jaar terug' voor – die vers in de IJmuidense platenzaak gearriveerd had kunnen zijn. Vincent: 'Niets van dat alles.'

Alex van Warmerdam: 'In een band spelen was door de Beatles het allerhoogste geworden wat een jongen kon dromen. Ik heb de tekst van *The Beatles in Oud-IJmuiden* geschreven toen de Beatles al niet meer bestonden. Toen werden ze voor mij pas echt interessant. Ik had een keer, ik weet niet meer precies wanneer, een droom dat iemand had gezegd dat de Beatles een huisje hadden gehuurd in Oud-IJmuiden (afb. 36). Of misschien ging het gerucht wel echt, dat weet ik niet meer. Ze hadden zich in ieder geval teruggetrokken uit de publiciteit, want ze waren het hele circus even zat. Vandaar dat ze naar Oud-IJmuiden waren gekomen, want wie zou ze daar nou zoeken? Ik ben ze gaan zoeken en ik heb ze gevonden. Ik belde aan en John deed open. Hij zei net "kom binnen", toen Paul aan de deur verscheen. "Nee, niet binnenlaten!", zegt Paul tegen John. "Verdomme, we zijn hier incognito en dat ga jij

19 De Beatles hebben van 1964 tot en met 1970 37 hits gehad in Nederland, waarvan achttien nummer-1 hits. De Monkees hadden van 1966 tot en met 1968 zeven hits, waarvan een nummer-1, *I'm A Believer* (1967). F. Bouwman en C. Broekhuizen, *Hit dossier 1958 tot 1987* (Haarlem 1987).

20 Dit en alle andere citaten van Vincent van Warmerdam in dit artikel zijn afkomstig uit het interview op 12 februari 2008 in Amsterdam.



Afb. 36 Het 'Beatle-huisje' in IJmuiden, de inspiratiebron? Foto Lutgard Mutsaers.

niet verpesten!" Op dat moment komt Ringo erbij. "Doe niet zo moeilijk, Paul", zegt Ringo, "laat die jongen toch binnen." George heb ik niet gezien, die zat waarschijnlijk in de huiskamer een boek te lezen of zachtjes gitaar te spelen. Daar houdt de droom op.'

En dat meisje op het duin? Alex: 'Dat was geen echt meisje. Popteksten gingen niet over echte meisjes, ze gingen over abstracte meisjes. De meisjes die je niet kon krijgen.' In de Hauser Orkater song *Rosa* (1978, op de lp *Hauser Orkater*), eveneens met tekst van Alex van Warmerdam en muziek Vincent van Warmerdam, zit diezelfde sensuele sfeer van zee en strand en zout op de lippen, als in *The Beatles in Oud-IJmuiden*. Het beeld van het 'witte vlees' uit het laatste, en van de 'witte billen' uit het eerste liedje komt overeen. Spannend wit, van de huid waar de zon niet bij kan. Alex: 'Het gaat over hetzelfde, maar het was niet echt, ik heb het verzonnen. Maar die droom heb ik wel echt gehad'.[21]

Bagage

Vincent van Warmerdam kwam als vijftienjarige bij wat Hauser Orkater zou worden. Als een minderjarige Jonathan Richman van de cultband The Modern Lovers, die begin jaren zeventig in Boston galeries en universiteitsbibliotheken frequenteerde om naar hippe studentes te kijken en ze in een moedige bui aan te spreken, keek Vincent naar de oudere meisjes in het Witte Tejater. Je mocht heel dicht bij ze komen en met een beetje geluk aan ze zitten tijdens de dramatische-expressielessen en de *sensitivity-trainingen* die in die tijd in waren. Maar dat was nog niet eens de beste manier om met meisjes in aanraking te komen. De beste manier was popmuzikant zijn.

Vincent: 'Ik wilde gewoon in een bandje spelen. Dat was het enige dat toen voor mij telde. Maar ik kwam bij Hauser Orkater als acteur. De meesten waren muzikant en de muziek kwam dus vanzelf op de eerste plaats. De acteurs mochten blij zijn dat ze meededen. Al gauw pakte ik de elektrische gitaar en mocht ik met de muziek meedoen. Zo is het gegaan. Door de optelsom van mensen waren we niet sektarisch. Nederlandstalig was in de popmuziek nog absouut geen item. Nederlandstalig, dat was het volkse repertoire van Johnny Jordaan en aanverwanten, een paar incidentele hits uit een andere hoek, zoals *Kom uit de bedstee m'n liefste* van Egbert Douwe (1968) en chansonachtige dingen, zoals van Ramses Shaffy.'

21 Dit en alle andere citaten van Alex van Warmerdam in dit artikel zijn afkomstig uit het telefonisch interview op 16 februari 2008.

'De muzikale bagage die we van thuis meekregen, was ook heel belangrijk. Moeder is heel muzikaal. Ze zong opera- en operetterepertoire in koren van amateurverenigingen. Onze ouders hebben elkaar, heel romantisch, tussen de coulissen ontmoet. Dankzij haar kenden we bijvoorbeeld *Porgy and Bess* en de *West Side Story*. En de gortdroge strijdliederen die Jaap van der Merwe zong in *Het Oproer Kraait* bij de VARA op zondagavond. Daar keken we altijd naar.'

'De aanwezigheid van heel veel invloeden is typisch voor Nederland. Alles is bij de hand. Als je in Texas woonde in die tijd, had je alleen countrymuziek en hooguit de blues. Daar was je werkelijk geïsoleerd. Dick en Rob Hauser hadden vóór Hauser Orkater met een soulband getourd. Zij snapten heel goed de eindigheid daarvan. Ze konden wel wéér met een paar negers op stap gaan, maar dat zou nergens toe leiden. Een herhaling van zetten, uitmelken. Het is Dick zijn verdienste geweest dat de groep muzikanten die samen met ons Hauser Orkater is geworden, iets theatraals bij de muziek is gaan doen, een nieuwe weg is ingeslagen.'

'We waren niet speciaal een heel swingende groep of zo, het was geen dansmuziek, maar in onze eigen stijl en sowieso voor onze levens was het rockidioom wezenlijk. We waren gek van Roxy Music, de band van Brian Ferry en Brian Eno. Zij weken ook heel eigenwijs van de popmuziekstandaard af. Zij hadden ook een soort dichtbij-exotica, maar veel minder herkenbaar dan bij Hauser Orkater. Roxy Music stond als Engelse popgroep veel dichter bij die angelsaksische traditie dan wij. Zij kwamen uit die cultuur voort, zij wáren die cultuur. Voor ons was het een van de vele dingen.'

'Toen Hauser Orkater allang uit elkaar was, zijn we ook wel doorgeslagen naar het puur Europese, helemaal niet meer het rockidioom rakend. Daardoor kwamen we in hetzelfde schuitje terecht als het muziektheater van vóór Hauser Orkater, toen de rockmuziek in die wereld nog niet bestond. We deden dat wel op een door onszelf gekozen moment en op ons eigen fundament, waardoor het geen terug-naar-af was.'

Democratische autodidacten

Vincent: 'Bij Hauser Orkater ging alles heel democratisch. Je kwam met iets, bijvoorbeeld een pianowalsje, en dan zei de een: "hier moet de gitaar", en de ander zei: "en daar blazers", en "dit stukje moet eruit" volgens weer iemand anders, en de vierde zei: "dat moet erin maar op een andere plek". Er werd altijd meteen geknipt en geplakt, iedereen bemoeide zich met alles. Dat originele pianowalsje werd, vooral *live* als intro van *'t Vermoeden*, een heel effectief stuk om sfeer neer te zetten.'

'We hadden vrienden en vriendinnen die met muziek aankwamen waar ze zelf enthousiast over waren en die ze zelf vaak ook pas net hadden leren kennen, variërend van Strawinsky, Debussy, Ravel en Kurt Weill tot de originele countryblues en tango. Frank Sutherland, een onder muzikanten legendarische bluesgitarist uit Amsterdam waar we toen al woonden, is voor mij persoonlijk heel belangrijk geweest. Hij ontwierp ook de *sound* van de Houseband, de huisband van Paradiso die landelijk bekend werd via de VPRO radio. Maar Frank hield niet van het podium en daarom heeft hij er nooit de credits voor gekregen.'

Muzikaal gebeurde alles op gehoor, op de popmanier. Iedereen was autodidact. Vincent: 'Ik had al eens gitaarlessen gehad op de muziekschool, maar dat was in de tijd dat ik alleen maar in een bandje wilde spelen, en helemaal geen interesse had in de dingen die ze op de muziekschool leerden. Hoe je daar een gitaar moest vasthouden was natuurlijk helemaal niet blits. Maar goed, ik heb het toch een tijdje volgehouden, omdat ik een heel goede leraar had die me gekke dingen liet doen, zoals het op de gitaar interpreteren van grafische krab-

beltjes. Later, toen ik filmmuziek ging maken, heb ik lessen in solfège en harmonieleer genomen. Van de uitleg van de trappenleer heb ik nog steeds veel plezier. Nou ja, het is handig om te weten. Wat helemaal veranderd is sinds de jaren zeventig, is de techniek. En de keuzemogelijkheden zijn enorm toegenomen.'

IJmuiden en de Beatles

Bij Alex en Vincent van Warmerdam roept IJmuiden anno 2008 nog levendige herinneringen op aan de repetitieruimte in het Witte Tejater, toen ze de *rocksound* het theater binnenhaalden via de voordeur. Alex: 'Van mijn veertiende tot mijn eenentwintigste heb ik in IJmuiden gewoond. Ik heb er veel meegemaakt, daar liggen mijn roots. Ik kwam graag op het strand, pal onder rook van de zware industrie. IJmuiden heeft iets wat je nergens anders vindt.'

Vincent: 'IJmuiden heeft ook voor mij een bijzondere identiteit, hoewel ik er al op mijn zeventiende ben weggegaan. Ik zie het als het Liverpool van Nederland. De openheid, de zeelucht en de wind, de industriële geluiden en geuren, de onophoudelijke bedrijvigheid: de havenplaats is wezenlijk in het verhaal van de Beatles. Niet alleen Liverpool maar ook Hamburg waar ze hun bühne-ervaring opdeden.'

'Wat ik van de Beatles altijd interessant heb gevonden, is dat zij een spel hebben weten te maken van platen verkopen. We zijn het misschien vergeten, maar zo kun je het toch ook zien, als een spel, met alle toevalligheden van dien. Ik heb zelf volkomen onverwacht in 1996 een nummer 1 hit gehad met *Hé lullo, heb je nog geneukt?*, op een tekst van Kees Prins en uitgevoerd door de mannen van Jiskefet als de lullo's. Ik schaam me toch wel een beetje, voor mijn kinderen bedoel ik dan, dat ik dat gemaakt heb. Trotser ben ik op het voetballied *Mijn club*, ook op tekst van Kees Prins, dat ik in diezelfde tijd heb geschreven voor Jiskefet. In het Ajaxstadion wordt het nog steeds gezongen. Dat doet mij als voetballiefhebber goed.'

Kroonjuweel

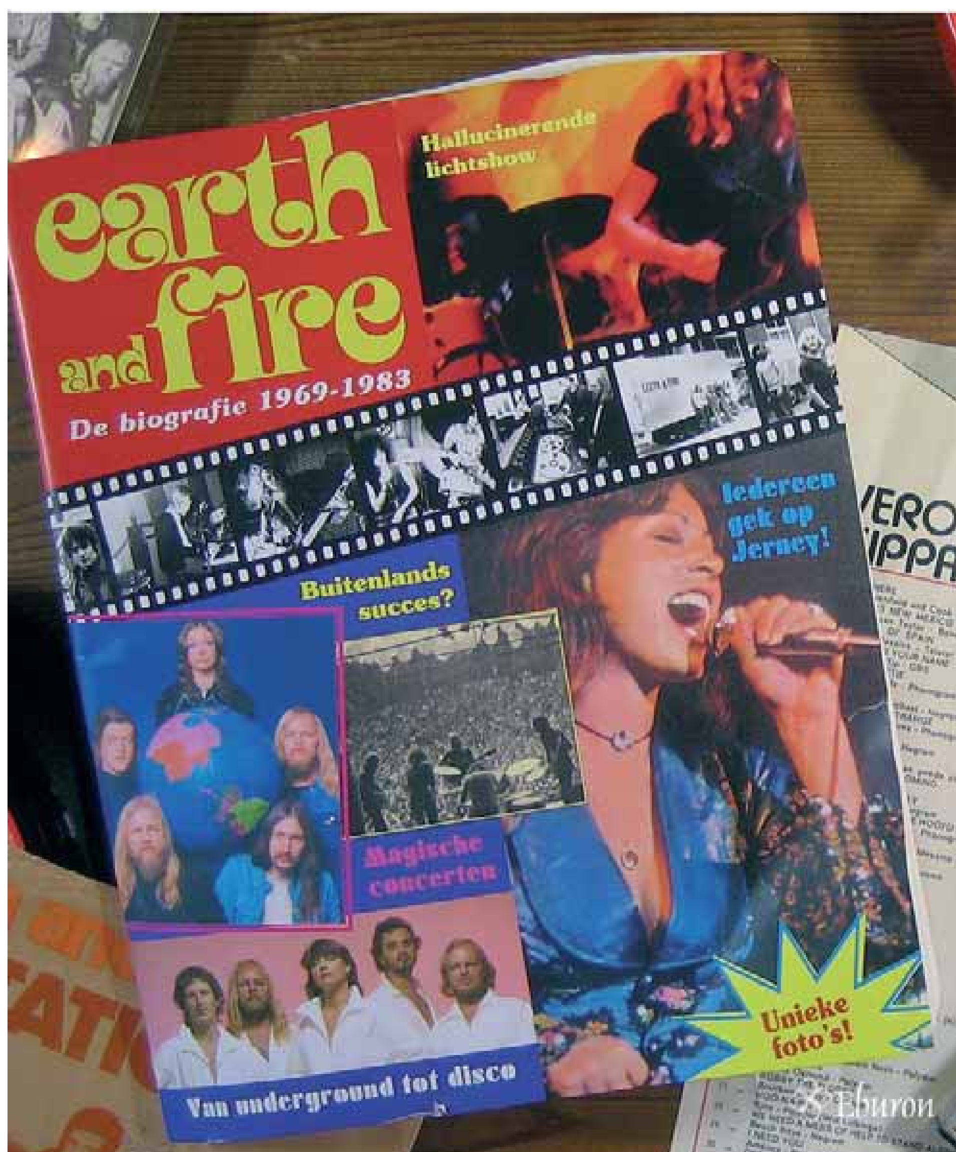
Anno 2008 is de repetitieruimte van Hauser Orkater in het verbouwde en heringedeelde Witte Theater van IJmuiden nog steeds intact. Hun muzikale erfenis bevat een handvol absolute hoogtepunten uit de Nederlandse songproductie. De meeste daarvan waren onderdeel van theaterprogramma's. Dat gold niet voor *The Beatles in Oud-IJmuiden*. Deze song neemt een bijzondere plaats in het oeuvre in, en niet alleen omdat het de enige song is die naar een specifieke plek in Noord-Holland verwijst. De artistieke verwerking van de fascinatie voor de Band aller Bands, de herinneringen aan de plek van de tienerjaren, de zilte dromen van de tekstdichter en de stille liefde van de componist, maken van dit toegankelijke liedje met zijn zinnenprikkelende tekst, een pophistorisch juweel. De verborgen facetten geven het extra glans.[22]

www.vincentvanwarmerdam.nl
www.ijmuiden-strand.nl
www.oudijmuiden.nl
www.fortijmuiden.nl
www.orkater.nl
www.wittetheater.nl
www.cornelisvreeswijk.nl

22 Naast de in de noten genoemde literatuur werd gebruik gemaakt van: P. Bruyn, *Noten aan het Spaarne. Haarlemse muziekgeschiedenissen* (Haarlem 2004); W. Erné, 'De beathausse in Nederland', in: L. Grijp (red.) *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001) 703-710; D. Meijer, *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwingen in de jaren '60 en '70* (Amsterdam 1994/2003).



Afb. 2 *Musicerend gezelschap*, Gerard van Kuijl, 1651; links een vrouw met een luit, rechts een man met een cello, tussen hen in geeft een man een jongen muziekles of zangles. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-835. Foto: Rijksmuseum.



Afb. 4 *Earth and Fire, de biografie 1969-1983*. Foto: Uitgeverij Eburon, Delft.



Afb. 9 Ascetische monnik, in Handschrift Koning. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Hs II 270, f 170r. Foto: KB Brussel.



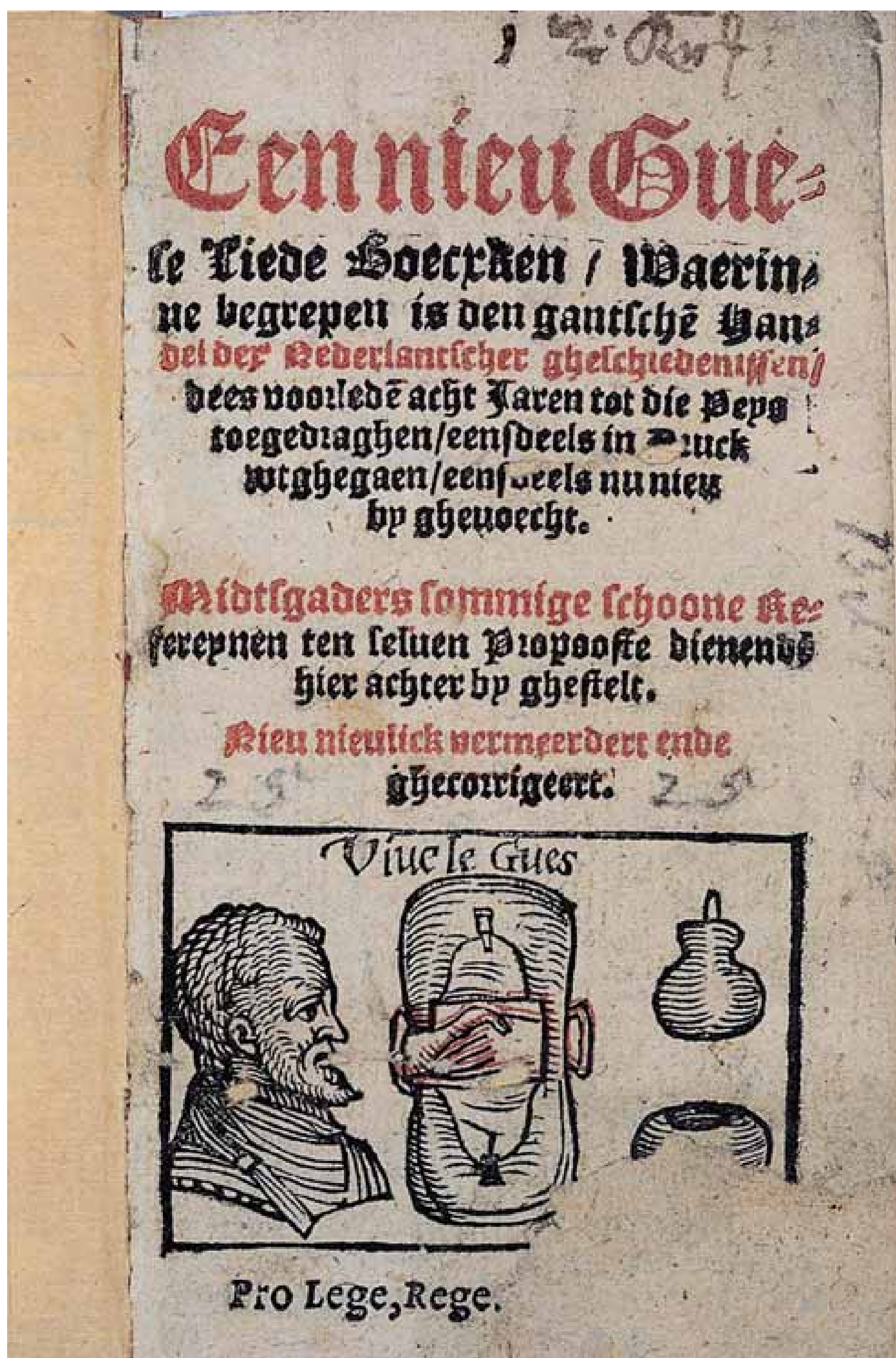


Afb. 12 Vorst en zijn Dood, in Handschrift Koning. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Hs II 270, f 170v. Foto: KB Brussel.





Afb. 13 Vrouw en haar Dood, Handschrift Koning. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Hs II 270, f 171v. Foto: KB Brussel.


Een nieu Gue-
ſe Liede Boecxken / Waerin-
ne begrepen is den gantſchē Han-
del der Nederlantſcher gheſchiedeniſſen/
dees voorledē acht Jaren tot die Peys
toegedraghen/eenſdeels in Druck
wtghegaen/eenſdeels nu niew
by gheuoecht.

Midtſgaders ſommige ſchoone Re-
fereynen ten ſeluen Propooſte dienende
hier achter by gheſtelt.

Nieu nieulick vermeerdert ende
ghecorrigeert.

Viue le Gues

Pro Lege, Rege.

Afb. 17 Voorblad van het oudst bewaard gebleven geuzenliedboek uit 1576-1577. Göttingen, Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek, inv.nr. 8 H Holl II 2551 RARA. Foto: UB Göttingen.



Afb. 20 Prent van de executie van de graven van Egmont en Horne (1568). Ets, datum vervaardiging onbekend. Foto: Rotterdam, Atlas Van Stolk.



Afb. 25 Toegangsbiljet van Concert Diligentia, 1861/62. Foto: Amsterdam, Nederlands Muziek Instituut.



Afb. 26 Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, Zwarteweg, 1880, H.W. Wollrabe. Foto: Haags Gemeentearchief.



Afb. 32 Marcel Barger – artiestennaam van Meyer Streliski – zingt het *Ave Maria* tijdens de première van *La Légende de soeur Béatrix* (1923) op 25 juli 1924 in het Amsterdamse Tuschinski Theater. Affiche: Amsterdam, Nederlands Filmmuseum.



Afb. 33 IJmuiden: stad van haven en Hoogovens. Foto: Lutgard Mutsaers.



Afb. 34 Het Witte Theater in IJmuiden. Foto: Lutgard Mutsaers.



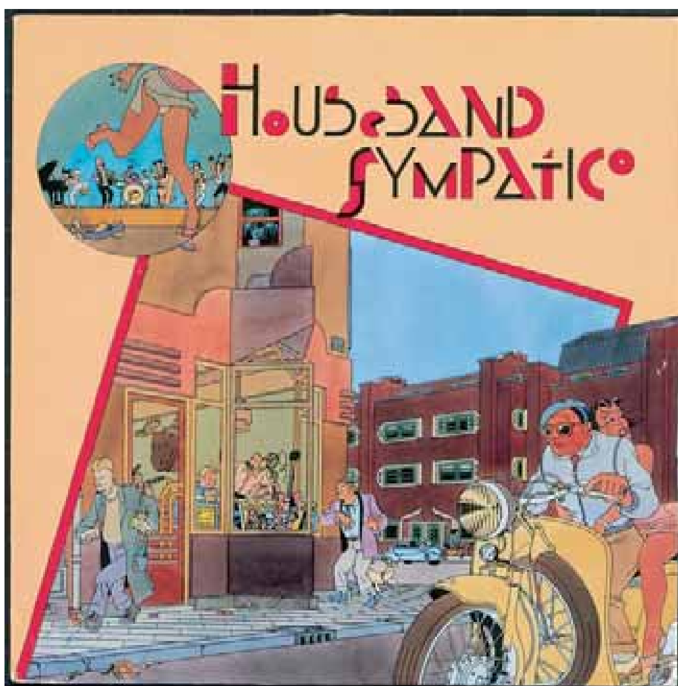




Afb. 35 Drie cartoons uit het stripboek *Goed gek met de Monkees*, 1967, Rotogravure Pers bv.



Afb. 41 The Nits, *Omsk*, 1983. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo, p. 94.



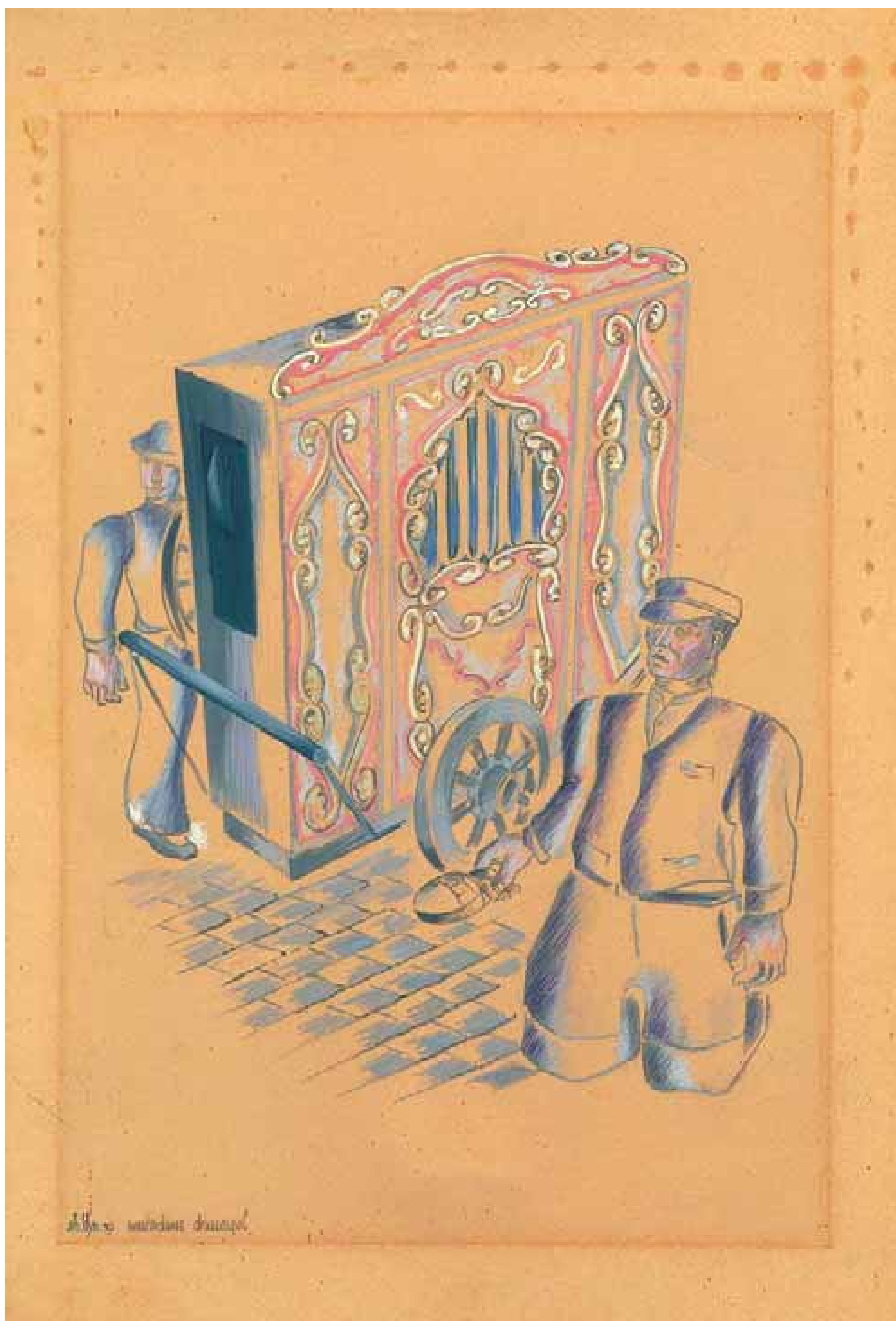
Afb. 42 Houseband, *Sympatico*, 1977. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo, p. 67.



Afb. 43 Vandenberg, *Heading For A Storm*, 1983. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo, p. 131.



Afb. 44 Doe Maar, *Skunk*, 1981. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo, p. 41.



Afb. 48 Twee mannen bij een draaiorgel: de een draait en op de voorgrond rammelt de ander, de ‘manser’, met het geldbakje. Tekening van Albert Klijn, 1939. Stadsarchief Amsterdam, Collectie Tekeningen en Prenten.



Afb. 50 De Kift in de Kunstgreep in Oostzaan, 24 mei 2008. Foto: A. Willemsen.



Afb. 54 De Kift, nog met Frank erbij, in het Patronaat in 2006. Foto: A. Willemsen.



Afb. 52 Ferry Heyne en Mathijs Houwink, in het Patronaat in 2006. Foto: A. Willemsen.

Een routineuze begrafenis

De Amsterdamse dood van Chet Baker

Eind vorig jaar publiceerde Jeroen de Valk een nieuwe editie van zijn biografie over de trompettist en zanger Chet Baker. Bijna twintig jaar na het verschijnen van de oertekst in 1989 kwam hij met een drastisch geactualiseerde en uitgebreide editie. Het bevat tientallen nieuwe interviews met kennissen en collega's en een uitgebreid, becommentarieerd platenoverzicht. Voor dit themanummer bewerkte De Valk het eerste hoofdstuk en behandelt hij de kloof tussen mythe en realiteit, die bij Chet Baker groter lijkt dan bij wie dan ook.

De luxe zwerver

Peter Huijts, Chets tourmanager in Europa, vond het 'een wanstaltige begrafenis'. Behalve een paar familieleden was bijna niemand komen opdagen. Jack Sheldon, de trompettist die volgens Amerikaanse verhalen 'a very good friend' was van Chet, schitterde door afwezigheid. Huijts: 'Hij had beloofd dat hij *My Funny Valentine* zou spelen, maar hij moest een lullige schnabbel doen voor vijftig dollar of zo, ergens op een bootwerf.' Pianist Russ Freeman behoorde tot de weinige oude vrienden die de moeite hadden genomen om naar het Inglewood Cemetery, even buiten Los Angeles, te rijden. Ja, Christopher Mason was gekomen. Christopher Mason, een obscure saxofonist die Chet twee jaar eerder had weten te strikken voor een plaat met kerstliedjes. Nu stond hij, op de begrafenis nota bene, met die kerstplaat te leuren. De familie leek volgens Huijts nauwelijks emotioneel betrokken bij de ceremonie. Chets derde vrouw Carol Baker, haar drie kinderen, en zijn tweede vrouw Halema, die nog met Chet in de gevangenis had gezeten, stonden met een neutrale gelaatsuitdrukking terzijde.

Halema's zoon Chesney was maar thuis gebleven. Het was een puur zakelijke aangelegenheid. Gelukkig kreeg Russ Freeman er gezelschap van nog een paar oude collega's, onder wie saxofonist Bernie Fleischer. De laatste hield een hartelijke, kleine toespraak op deze stille zaterdagmiddag, 21 mei 1988. Fleischer sprak over zijn eerste ontmoeting met de trompettist, toen Chet 'een tengere, blonde jongen' was met 'riveting good looks, one front tooth missing, wearing Levi's and a white T-shirt'. En over Chets wonderlijke hobby's, zoals vier dagen lang gaan zeilen, al die tijd gekleed in zijn 'gig suit'.

Chet Baker, de trompettist/zanger die in de laatste tien jaar van zijn leven zulke aangrijpende, intense muziek had gemaakt (luister track 8), genoot in zijn geboorteland maar weinig aanzien. Van de muziek die hij maakte sinds zijn definitieve vertrek naar Europa in 1978 was nagenoeg niets doorgedrongen tot de Verenigde Staten. Hij had het er natuurlijk wel een beetje naar gemaakt. Aan *public relations* deed hij niet. Op de schaarse schnabbels in New York kwam hij vaak te laat, in slechte conditie, of in het geheel niet. Zijn gezin had al veertien jaar nagenoeg geen cent gezien van al het geld dat hij verdiende. Met de opvoeding van zijn kinderen bemoeide hij zich nauwelijks meer. Hij was wereldkampioen geld opmaken. In zijn laatste jaren betaalde zijn manager Wim Wigt hem minimaal duizend dollar per concert en vijfduizend dollar per plaat. Zo'n bedrag ging in een paar dagen op. Als Chet eens per jaar zijn familie bezocht, was hij net zo berooid als altijd. Trompettist Evert Hekkema: 'Chet deed niets anders dan toeren. Hij had geen huis, zelfs geen bankrekening. Ik noemde hem altijd "de luxe zwerver".'

Chet Baker & Holland

Chet Baker had véél met Holland, al duurde het even voordat het zo ver zou komen. Hij zou er vaak wonen en werken, maar pas vanaf begin jaren tachtig. Gedurende zijn eerdere verblijven in Europa – als soldaat in Berlijn, als jonge stertrompettist-op-tournee en later als dolende verslaafde – deed hij aanvankelijk maar zelden Nederland aan. Hij musiceerde er voor het eerst in 1955: in het Kurhaus in Scheveningen en het Concertgebouw in Amsterdam (afb. 37). Vervolgens zou het twintig jaar duren voordat hij er terugkwam voor een concert in Laren in 1975. Daarna werd hij echter steeds vaker in Nederland gesignaleerd.

Baker werd min of meer een geadopteerde Nederlander toen hij in 1983 introk bij trompettist Evert Hekkema, driehoog op de Amsterdamse Da Costakade; hij kon er bivakkeren als hij 'inkopen' moest doen in de rosse buurt, een paar kilometer verder, of in Nederland moest spelen. Dat laatste deed hij geregeld, aangezien vanaf datzelfde jaar vrijwel al zijn concerten werden georganiseerd door het Nederlandse impresariaat van Wim Wigt.

Amsterdam werd zijn nieuwe 'hometown'. Hij sliep soms bij Hekkema, soms bij het echtpaar Mandersloot (de eigenaars van de muzieketablissementen 'De Kroeg' en 'De Stip') aan de Lijnbaansgracht en ook geregeld in hotels. Hij speelde er voortdurend en net zo lief in het Concertgebouw als in de genoemde pijpenlades.

Tegen schrijver dezes zei hij herhaaldelijk dat hij wel in de Nederlandse hoofdstad zou willen wonen. 'Het is niet te klein, niet te groot en niet te ver van waar ik werk. Ik speel meestal in Europa. In Amerika zien ze muziek als bijzaak: iemand begint een restaurant en besluit dan om er nog een paar muzikanten bij huren voor wat achtergrondmuziek. Hier speel ik voor een aandachtig publiek.' Hij dacht erover, zo vertelde hij mij enkele maanden voor zijn dood, met zijn vriendin Diane Vavra een ruime kamer te huren van Tom Mandersloot, boven 'De Stip', en wat lessen te geven in het Muziekpakhuis, een particuliere muziekschool, zodat hij zich niet meer *non-stop* van *one-nighter* tot *one-nighter* hoefde te slepen.

Voordat het zover kon komen, ging hij op een warme avond op de vensterbank van zijn hotelkamer zitten, dusdanig volgespoten met drugs dat hij zijn evenwicht verloor. Met dramatische gevolgen.



Afb. 37 Chet Baker in jongere jaren (1956 of eerder). Foto: Spaarnestad Photo.

Nodding out op Hemelvaartsdag

Chets overlijden op 13 mei 1988 in Amsterdam na een val of een sprong uit een hotelraam had in Europa niet alleen verslagenheid, maar ook verwarring en sensatiezucht veroorzaakt. Een half etmaal duurde het voordat die 'ongeveer dertigjarige man met een trompet bij zich' werd geïdentificeerd als de 58-jarige Chesney Henry Baker. Het ANP meldde dat hij zestig was. In talrijke artikelen werd diep ingegaan op zijn drugsgebruik, alsof hij alleen dáár zijn belang aan ontleende.

Chet had op donderdag 12 mei vroeg in de middag de trein naar Amsterdam genomen. Hij was in de war, want hij had zich sinds de nacht van dinsdag op woensdag geen shot meer kunnen toedienen. In Rotterdam had hij één nacht doorgebracht in het huis van Robert van der Feyst, die tevens logies verschafte aan trompettist Woody Shaw. Van der Feyst – die zich door zijn Amerikaanse gasten 'Bob Holland' liet noemen – had geprobeerd iets voor hem te kopen, maar zonder resultaat. Chet liep van het Centraal Station in Amsterdam meteen naar de buurt rond de Zeedijk, waar altijd wel wat te krijgen was. Hij kocht niet alleen heroïne, maar ook cocaïne. Na lang wachten, vond hij, had hij recht op wat extra's. Nadat hij gescoord had, keek hij uit naar een hotel. Na even zoeken checkte hij in, vroeg in de avond, bij het Prins Hendrikhotel aan de Prins Hendrikkade. Hij ging meestal, als hij in die buurt was, logeren in het een paar huizen verderop gelegen Barbizon Palace of het Victoria Hotel op het Damrak. Het was echter Hemelvaartsdag, de stad was tjokvol en daarom nam hij waarschijnlijk genoegen met een minder luxueus hotel. Hij kreeg een kamer op de tweede verdieping, nummer C-20. Die kamer heet thans de 'Chet Baker Room', hoewel het hotel drastisch is verbouwd. Eigenlijk staat alleen de oude voorgevel er nog. De vensterbank, die zich aanvankelijk op kniehoogte bevond, is verlaagd tot vloerniveau. De receptionisten bezweren dat dit hetzelfde raam is.

Die avond – donderdag 12 mei – werd hij verwacht in de Singer Concertzaal in Laren. Hij zou daar optreden met tenorsaxofonist Archie Shepp ter gelegenheid van het vijftienjarig jubileum van het radioprogramma TROS Sesjun. Vlak voor zijn vertrek van Rotterdam naar Amsterdam had Peter Huijts hem gebeld om wat afspraken te maken voor die avond. Huijts zou hem om zeven uur laten afhalen bij het Memphis Hotel in de Amsterdamse Concertgebouwbuurt waar Wim Wigt, zijn impresario, een kamer voor hem had gereserveerd.

Chet was nauwelijks aanspreekbaar en het kostte Huijts veel moeite deze eenvoudige mededeling over te brengen. Huijts gaf nog de telefoonnummers van zijn huis en van het hotel voor het geval er problemen waren. Toen Wigts chauffeur zich die avond bij het Memphis Hotel meldde, was Chet in geen velden of wegen te bekennen. De medewerker bleef tot het laatste moment wachten bij het hotel, maar de trompettist kwam niet opdagen. Later die avond ging de uitzending zonder Chet van start. Sinds 1976 had hij zes keer voor TROS Sesjun gespeeld. Uit archiefopnamen blijkt dat hij al die keren op tijd was gekomen en in topvorm verkeerde.

Chet diende zich die avond en die nacht de shots toe waarnaar hij had uitgekeken. Op een gegeven moment wilde hij het raam openen. Wellicht had hij behoefte aan wat frisse lucht; het was een warme nacht. De vensterbank bevond zich op kniehoogte. Het ouderwetse schuifraam ging pas na veel geruk omhoog. Het hout was oud, vaak overgeschilderd. Het raam kon maximaal ongeveer een halve meter omhoog. Comfortabel op de vensterbank zitten was dus niet mogelijk, hoewel Chet misschien voorovergebogen zat, zijn hoofd bijna tussen zijn knieën; *nodding out*, een favoriete bezigheid van meer heroïneverslaafden. Briga-

dier-rechercheur R. Bloos van de Amsterdamse politie: ‘De heer Baker is om ongeveer drie uur ’s nachts gevallen of gesprongen. Hoe dat gebeurde? Hij was natuurlijk bedwelmd door die middelen. Van heroïne kom je in een soort slaperige toestand. Misschien had hij een waanidee dat hij opeens kon vliegen.’

Het raam werd omhoog gehouden met een metalen pin die in de sponning kon worden geschoven. Om zoekraken te voorkomen, was de pin met een ketting aan de muur bevestigd. Het is vrijwel zeker dat Chet, terwijl hij zijn evenwicht verloor, de ketting beetpakte. De pin werd met een deel van de kapot getrokken ketting naast hem op straat gevonden. Het raam viel meteen dicht. Bloos: ‘Baker viel tegen de paaltjes beneden – stenen paaltjes, veel breder dan amsterdammertjes – en kwam terecht op zijn achterhoofd (afb. 38). Officieel is hij aan hersenletsel overleden. Voorbijgangers zagen hem liggen, dachten dat hij dronken was. Hij begon te bloeden uit zijn hoofd. Iemand is toen op de deur van het hotel gaan bonken. In het hotel hebben ze niet opengedaan. Ze dachten: “Als het een hotelgast is, heeft-ie een sleutel en als het geen hotelgast is, hebben we niets met hem te maken.” Daarna is iemand naar een Surinaamse bar gegaan op de Zeedijk om te vertellen dat er een man in dat straatje lag die dronken was of misschien wel gewond. De politie werd gebeld. In het verslag is sprake van “een man van ongeveer dertig jaar”. Je moet rekenen, het was nacht en de overledene was een tengere, gespierde man.’ Niet onvermeld mag blijven, dat de huid van een zojuist overleden persoon de neiging kan hebben zich glad te trekken.

De kamerdeur was van binnenuit gesloten. De politie sloot een misdrijf uit. Met een duplicaatsleutel van het hotel had iemand van buiten de deur kunnen openen, maar die hing ongebruikt in het rek, zei het personeel. Binnen waren geen sporen van ‘een worsteling’. Wel bevonden zich duidelijke vezelafdrukken in het stof op de vensterbank die beslist waren weggeveegd als Chet uit het raam was geduwd. Hij had daar enige tijd gelegen of gezeten, was overeind gekomen en gevallen of gesprongen. Bloos: ‘Uit de prikgaatjes en wat de collega’s in die kamer vonden, werd al snel duidelijk dat het om een verslaafde ging. Ik kom op het bureau, ik zie die gegevens en ik denk: een verslaafde van dertig jaar met de papieren van een Amerikaan van tegen de zestig, dat is dus een junkie die een toerist heeft beroofd. Het komt wel vaker voor dat een junkie zich onder een andere naam laat inschrijven in een hotel. Op het hotelbriefje had hij het adres geschreven van ene meneer C.H. Baker uit Yale, Oklahoma. Ik heb meteen een telex naar Yale gestuurd met de vraag of daar iets bekend was van een diefstal.’

Peter Huijts: ‘[Impresario] Wim Wigt, zijn vrouw Ria en ik zijn omstreeks middernacht met de speurtocht begonnen. Ziekenhuizen gebeld, politiebureaus. Niet met alle details erbij, want je wilt die man niet zomaar de politie op z’n dak sturen. De volgende dag herinner ik mij nog precies. Het was een vrijdag. ’s Morgens was ik boodschappen gaan doen. Ik kwam om twaalf uur thuis in Eibergen en ik dacht: er zit iets niet goed. Toen ben ik opnieuw de politie gaan bellen. Maar nu met het hele verhaal van wat ik dacht en vond en om wie het ging. Na wat heen en weer gepraat ging er bij hen een lichtje branden. Opeens kwamen ze met een heel merkwaardig verhaal. Ze hadden een man gevonden van een jaar of dertig – ze zeiden nog niet dat hij was overleden – met een trompet bij zich. Ik zei: “Verdomme, dat kan ’m niet zijn, want hij was veel ouder. Maar als u een trompet hebt gevonden die van hem zou kunnen zijn, dan zijn er sowieso problemen, dus kom ik nu toch naar Amsterdam.” – “O, nou voordat u komt, moeten wij u nog iets vertellen. Die man is overleden.” Daarna zeiden ze nog iets over een bril die ze hadden gevonden, een hoornen bril zoals hij weleens droeg, en z’n paspoort.



Afb. 38 Het lichaam van de dode trompettist Chet Baker onder bebloede lakens. Hij is zojuist uit een raam op de tweede etage gevallen van het Prins Hendrik-hotel aan de Amsterdamse Prins Hendrikkade. Foto: ANP/Spaarnestad Photo.

De politie wilde precies weten of hij was vermoord of niet. Maar zodra ze dat hadden uitgezocht, was hun inzet niet overweldigend. Ze hadden gewoon weer eens een junkie gevonden op straat. Ik begrijp het wel. Ik heb die dag twee uur lang op het bureau Warmoesstraat gezeten en toen dacht ik: "Geen wonder dat het zo loopt. Het is hier hartstikke druk." Ze hadden hem opgebaard en gewacht tot er wat gegevens over hem binnen zouden komen. Nauwelijks de tijd genomen zich verder in de zaak te verdiepen. In de openstaande trompetkoffer lag een briefje met mijn telefoonnummer en dat van het Memphis Hotel en nog een telex van Wim Wigt. Hadden ze niets mee gedaan.

Bij de identificatie moesten twee mensen aanwezig zijn. Mijn vrouw zei: "Ik ga wel mee en ik rij wel, want jij bent veel te nerveus." We gingen naar het politiebureau en daarna naar een zaaltje bij begraafplaats Westgaarde waar hij lag opgebaard. Eerder, op het bureau, stond al bijna vast dat het Chet zou zijn. Maar met hem wist je nooit iets zeker. Ik dacht: "Het zal wel verschrikkelijk zijn om hem te zien. Die man is uit het raam gevallen. Maar hij zag er heel gaaf uit omdat hij op zijn achterhoofd terecht was gekomen. Er waren nog discussies of de kist open zou blijven of dicht moest. Inmiddels deden zoveel indianenverhalen de ronde, hij zou niets meer zijn dan één onherkenbare massa, dat besloten werd de kist maar open te laten. Niemand wist wie Chet Baker was. Ik zei nog tegen de politiefunctionarissen: "Er zullen heel wat persmensen op jullie afkomen." Ze keken me aan met een blik van: die stelt zich aan. De volgende dag belden ze me op: ze werden helemaal gek van al die telefoontjes. Toen realiseerden ze zich pas dat ze met wat meer te maken hadden dan met een gewone junk.'

De muzikant en zijn biograaf

Chet Baker kon verschillende gedaantes aannemen. Hij was trompettist, zanger, drugsverslaafde, *womanizer* en – midden jaren vijftig – zelfs even een jeugdidool. Maar hij was ook heel veel niet. Chet was geen tweederangs Miles Davis. Hij was geen werkloos geraakte muzikant die dankzij de film *Let's Get Lost* aan de vergetelheid werd ontrukt. En: hij was niet het slachtoffer van een moord, maar viel domweg stoned uit het raam. Een weinig spectaculair einde voor een jazzheld, maar daar kan ik ook niets aan doen.

Volgens de meeste scribenten was hij het bovenstaande allemaal wél. Toen ik, eind 1988, aan de eerste editie van Chets eerste biografie begon, zag ik het dan ook als mijn bescheiden taak om deze misverstanden uit de wereld te helpen. Eind 1989 werd de oertekst gepubliceerd als *Chet Baker, herinneringen aan een lyrisch trompettist.* In de loop der jaren volgden vertalingen in het Duits, Engels en Japans.

Sindsdien lijkt echter geen enkel misverstand uit de weg te zijn geruimd. Dat komt ten dele door de geringe impact van mijn boek; een totale verkoop van tussen de 15.000 en 20.000 exemplaren is heel wat naar jazz-maatstaven, maar internationaal gezien een druppel op een gloeiende plaat. Daar komt bij dat belangstelling voor Chet Baker en gedegen research onverenigbaar lijken. Je kunt Chets vermeende werkloosheid in zijn laatste jaren weerleggen met zijn volle agenda. Je kunt met een duizelingwekkende serie opnamen aantonen dat zijn glorieuze trompetklank bijna tot zijn laatste ademtocht in stand bleef. Je kunt met keiharde gegevens bewijzen dat Bruce Weber (regisseur van *Let's Get Lost*) wat vroeg was met het vastleggen van Chets 'laatste opnamen'; na de draaidagen had Chet nog een compleet levensjaar en ruim een dozijn platensessies te gaan. Je kunt de standaardklachten over de vermeende slordigheid van de Amsterdamse politie in het onderzoek naar Chets overlijden weerleggen met een vuistdik politiedossier.

Je kunt... ach, je kunt nog veel meer, maar het is de vraag of iemand daar naar wil luisteren. De reacties kunnen variëren van ongeloof tot ergernis. Want je haalt mythes onderuit. Van alle theorieën over Chets overlijden – waar nog net geen marsmannetjes bij te pas komen – laat je geen spaander heel. Het tot meelevend zwijmelen aanzettend portret dat in de genoemde 'documentaire' wordt geschetst, wis je uit met grove gebaren. Dat alles wordt je persoonlijk aangerekend.

In mijn nieuwste editie beperk ik mij niettemin tot de werkelijkheid. En die is boeiend genoeg. Chet leidde een hoogst grillig leven en was bovendien een geniale improvisator. Met zijn fluwelen klank improviseerde hij vrijwel avond aan avond frisse melodische lijnen. Neem zijn solo's in zijn lijflied *My Funny Valentine*; geen twee ervan zijn gelijk. Chet weet mij als trompettist, ondanks het verzamelen van zo'n zevenhonderd uur aan uitgebracht en vooral onuitgebracht materiaal, nog altijd niet te vervelen.

In deze nieuwe uitgave heb ik voor het eerst alle relevante informatie verwerkt die ik wist te vergaren sinds de oereditie, bijna twee decennia terug. De inktzwarte biografie van James Gavin – *Deep In A Dream* – was daarbij, wonderlijk genoeg, zowel een hinderpaal als een stimulans. Gavins boek vermeerderde enerzijds de hoeveelheid misverstanden maar fungeerde anderzijds als smeerolie bij het leggen van contacten met talrijke kennissen van Chet die door Gavin foutief of selectief waren geciteerd. Musici als Bob Zieff, Bob Whitlock en Bill Loughborough vertelden mij gretig wat ze eigenlijk hadden bedoeld. Andere behulpzame senioren waren Bernie Fleischer en Sebby Papa, die kon-

den putten uit ervaringen met Chet, nog vóór hij met Gerry Mulligan zou doorbreken. Chets Italiaanse vriend Cecco Maino wist veel te vertellen over de aanvaringen met de wet in Italië, die resulteerden in een gevangenisstraf van anderhalf jaar. De drummers Artt Frank en Colin Bailey praatten mij bij over de schimmige periode 1968-1973, waarin Chet een *comeback* voorbereidde. De onderzoekers James Harrod en Doug Ramsey haalden onbekende feiten boven water. Uit allerlei delen van de wereld kreeg ik opnamen en artikelen toegestuurd.

En zo ontstond een editie die voor eenderde de oude tekst bevat, voor eenderde drastisch werd herschreven en voor eenderde geheel nieuw is. Een boek, nogmaals, voor wie open staat voor de werkelijkheid, die immers sensationeel genoeg is. En voor wie niettemin kan leven met de oude misverstanden. Want als het om Chet gaat, willen mensen alleen horen wat ze willen geloven.

Boven mijn bureau hing geruime tijd een gedicht van Jules Deelder (die overigens het een en ander publiceerde waarin de fascinatie met Chet herkenbaar wordt verwoord):

> Als iemand beweert dat Madagaskar
> in de Atlantische Oceaan ligt,
> doe dan geen moeite hem of haar terecht te wijzen;
> de ligging van Madagaskar
> zal er niet door veranderen.

Jeroen de Valk, *Chet Baker, herinneringen aan een lyrisch trompettist* (Amsterdam 2007).

Evert Hekkema: ‘Toen Chet overleed zeiden we tegen elkaar: “Hij moet in de kist in een T-shirt en een spijkerbroek.” Want zo liep hij er altijd bij. Maar familieleden van Chet lieten weten dat hij begraven moest worden zoals hij er tot in de jaren zestig uitzag: in een keurig pak, met een stropdas. Peter belde me met de opdracht Chet “aan te kleden”. Hij zei: “Probeer er maar iets van te maken dat zowel voor hén als voor ons acceptabel is.” Ik kocht een lichtgrijs *double breasted* kostuum met vier knopen. Belangrijk was dat zo’n pak niet meteen openvalt in liggende houding. Het blijft in model. Je kunt de voorpanden over elkaar leggen. Daarbij kocht ik een lila das van zijde. Ik had zelf nog een dasspeld met een trompet die ik weleens droeg. Die heb ik door de begrafenisonderneming op de das laten zetten. Op 18 mei namen we afscheid van Chet in het Uitvaartcentrum Zuid. Er waren heel veel muzikanten, vrienden en liefhebbers komen opdagen. Ik had hem in anderhalf jaar niet gezien. Hij lag daar heel vredig, alsof hij sliep. De begrafenisonderneming had hem echt opgelapt. Maar ik wierp één blik in de kist en dat was al te veel voor mijn gemoed.’

Jongensachtige onschuld

Chet was gewoonlijk somber van aard, constateert Evert Hekkema. ‘Hij had de tijd in ongunstige zin zien veranderen. Als jongen van begin twintig was hij als een komeet omhooggeschoten. Iedereen verafgoodde hem, hem werd geen enkele beperking opgelegd. Dat had gevolgen voor de rest van zijn leven. De populariteit verdween, maar Chet veranderde niet. Hij begon door die veranderingen steeds meer drugs te gebruiken. Hij kende totaal geen verantwoordelijkheidsgevoel, hij trok geen grenzen. Zijn spel hield iets onbekommerds. Hij

dacht nooit: “Haal ik die hoge noot wel, wat is dat voor een akkoord?” Die spanning waar iedere andere trompettist mee te kampen heeft, die kende hij niet. Hij behield die jongensachtige onschuld. Dat was zijn charme. In de jaren zestig, toen hij al van alles had meegemaakt, zong hij nog als een jongen van zestien. Hij zag er ook zo uit. En hij bleef de rest van zijn leven dromerig, als een puber, voortleven.’

Peter Huijts: ‘Hij was altijd op zoek naar kicks. Hij was nooit te bevredigen, leek het wel. Deed de raarste dingen. Ooit was hij met zijn vriendin Diane gaan zeilen in de States. Was de boot omgeslagen, hadden ze twaalf uur op een omgeslagen boot gezeten. Dat soort dingen overkwam hem. Een keer kwam hij op het vliegveld aan met een vuurrood gezicht. Helemaal opgezwollen. Ik zeg: “Wat is jou overkomen?” Had-ie een motorfiets gekocht en was-ie daarmee door de woestijn in Californië gaan crossen. Zonder enige bescherming. Die motor was hij daar natuurlijk ergens vergeten. In Japan liepen we een keer over het strand. Opeens zei Chet dat hij een motor wilde huren of kopen om daarmee over het strand te scheuren. Maar een motor was nergens te krijgen. Was hij meteen uit zijn humeur. Dat kon-ie niet verdragen. Dat soort kleine tegenslagen kon hij niet verwerken.’

Chet verliet in 1975 zijn derde vrouw Carol Baker en zijn kinderen. Sindsdien leidde hij een zwervend bestaan, dat zich vanaf 1978 voor het grootste gedeelte in Europa afspeelde. Hij gaf soms te kennen dat hij een ander leven wilde gaan leiden, maar was niet in staat de nodige stappen te ondernemen. Zijn dood kwam niet helemaal als een verrassing voor degenen die hem kenden. Peter Huijts: ‘Zoiets moest vroeg of laat gebeuren. Het ging natuurlijk niet langer zo, dat besefte hij ook wel. Soms had-ie fantasieën van een huisje, een tuintje, rustig zitten, af en toe een concertje doen. Hij had het steeds over het kopen of huren van een woning. Maar dat kwam er niet van. Voor iemand met zijn levensstijl, zijn verslaving, is dat soort dingen heel moeilijk. De eerste stappen in die richting waren al bijna onmogelijk. Hij kon nauwelijks beslissingen nemen. Op een helder moment kwam hij even tot nadenken en dan zei hij weleens wat. Maar echt iets ondernemen, dat kwam er niet van. Ach... je drong nooit diep genoeg tot hem door om werkelijk te weten wat hij nou wilde. Het waren vrij intense contacten met Chet, maar wat persoonlijke dingen betreft, gaf hij zich nooit echt bloot.’

Carol Baker: ‘In de laatste vijf jaar van zijn leven bezocht Chet vaker zijn familie. Ongeveer twee, soms drie keer per jaar. Hij begon zich te realiseren dat hij het contact met zijn kinderen verloren had. In een paar cruciale jaren had hij niets van zich laten horen, nu wilde hij de schade inhalen. Hij besefte dat hij van een goede huisvader een zwerver was geworden. Zijn leven was ‘a mess’. Hij sprak erover dat alles zou veranderen. Maar dat waren utopieën. Het waren dromen. Ik zag hem voor het laatst in 1987. Hij zei dat ik met hem mee moest gaan naar Europa. Daar zou hij dan een huis voor ons kopen en alles zou goed komen. “Let’s go back to Europe together. We’ll buy a house, live together and you won’t have to work anymore.” Hij bracht mij daarmee in verlegenheid. Ik durfde zijn gevoelens niet te kwetsen. Ik durfde niet direct “nee” te zeggen. Maar ik kón niet meer. Mijn leven was veranderd. Al bijna vijftien jaar leefde ik zelfstandig. Onze kinderen zijn hier opgegroeid, ik heb hier mijn werk. Ik was secretaresse bij de *dean of engineering* van de Oklahoma State University. Ik zei: “Chet, ik spreek helemaal geen Frans, wat moet ik daar nou doen?” En dat muzikantenleven is niets voor mij. Laat naar bed, in rokerige clubs rondhangen...’

Iedereen heeft zijn Chet Baker-verhaal; ook musici die maar één keer met hem hebben gewerkt. Drummer Eric Ineke bijvoorbeeld: ‘Het was op 9 november 1979. We zouden in de studio wat muziek opnemen voor het jazzprogramma van de KRO. Om zeven uur moesten



Afb. 39 Jazztrompettist Chet Baker tijdens zijn laatste officiële optreden, in Thelonious te Rotterdam op 7 mei 1988. Foto: Hajo Piebenga/ Spaarnestad Photo.

we beginnen. Ik was natuurlijk al ruim van tevoren aanwezig om mijn slagwerk op te stellen. Chet was in geen velden of wegen te bekennen. Ik geloof dat-ie pas na zevenen arriveerde. Iedereen begon al zenuwachtig te worden. “Hello”, zei hij vriendelijk, alsof er geen vuiltje aan de lucht was, “daar ben ik dan. Ik hoop dat jullie het mij niet kwalijk nemen, maar I lost my music somewhere.” Hij was de partijen voor z’n begeleiders verloren. Hij nam plaats achter de piano en begon met één hand te spelen. “Ken je *Lucius Lu*?”, vroeg hij aan [pianist] Frans Elsen. Nou, dat kende Frans dus niet. “Het gaat ongeveer zo”, zei Chet, en hij begon op z’n dooie gemak de noten te zoeken. “Het gaat zo…” – pling, pling – “en dan zo…” – pling, pling – “of nee, zo, geloof ik”. Hij ging maar door, hij had ab-so-luut geen haast. Frans ging naast hem zitten en probeerde hem te helpen. Of hij dít akkoord wilde hebben, of dát akkoord. Dat was niet gemakkelijk want Chet wilde het precies op één speciale manier hebben, maar hij kon niet uitleggen hóe, want hij had de ballen verstand van akkoorden, hij deed alles op z’n gehoor. Ik probeerde zachtjes mee te spelen. “Nee, nee, niet zo”, zei hij al na een paar maten. Hij nam een stok van mij over en sloeg een bepaald ritme op een bekken. “Zó moet ’t.” Begonnen we weer opnieuw. Ik voelde toen al aan: dat wordt een lange sessie (afb. 39).

Na drie kwartier begonnen we aan de eerste opname. Daarna gaf Chet te kennen dat hij wel *Candy* wilde spelen. Hij ging weer achter de piano zitten en begon weer met één hand te

pingelen. Op zijn dooie gemak, alsof er geen studio en geen *producer* bestond. Zo ging 't maar door. Voor ieder stuk hadden we drie kwartier voorbereidingstijd nodig. Op een gegeven moment vroeg hij aan mij hoe laat het was. "Elf uur", zei ik. "Hoeveel stukken hebben we opgenomen?" "Vier." Chet keek alsof dat getal hem tot nadenken stemde. "Well, four pieces is enough for a jazz program", zei hij na een tijdje. Hij deed zijn trompet in de koffer. De *producer*, Edwin Rutten, wist niet wat hem overkwam. Er stonden maar twintig minuten muziek op de band! Toen zei Chet iets dat ik nooit zal vergeten. "I'm sorry man", zei hij, "I sold you my time and my talent." Hij gaf de musici een hand, zei dat hij het hartstikke leuk had gevonden, inde het volledige honorarium en verdween in de nacht. Pas tien jaar later hoorde ik de opnamen. Frans Elsen had mij een bandje gegeven. Het klinkt fantastisch. Chet heeft prachtig gezongen en gespeeld.'

Hollandse hoezen

Van omhulsel tot icoon

Platenhoezen roepen bij veel muziekliefhebbers pure nostalgie op. Zie het beeld en je bent weer terug op het moment dat je dat ene plaatje kocht. De kwaliteit verschilt enorm, er werd niet altijd gelet op de kunstzinnige waarde. Het gevoel was vaak belangrijker. Een duik in de geschiedenis van de Nederlandse platen- en cd-hoes.

De platenhoes had in het begin van zijn bestaan slechts één functie: het beschermen van de breekbare platen. De hoes was aan het begin van de vorige eeuw dan ook niet meer dan een dun velletje papier of karton. Als er al iets opstond, dan was het niet meer dan de noodzakelijke informatie, zoals de naam van de artiest en de naam van het liedje. Ook het platenlabel en de componist werden vermeld. De langspeelplaat, die tot de introductie van de cd in de jaren tachtig de belangrijkste muziekdrager was, bestond nog niet. Artiesten brachten voornamelijk singles uit: een plaat met een liedje op de voor- en achterkant. Pas na de Tweede Wereldoorlog kwam daar verandering in. Columbia Records introduceerde in 1948 de eerste echte LongPlaying Record: een plaat van 12 inch die op 33⅓ toeren gedraaid moest worden en waarop meerdere songs stonden. Het formaat werd al wel geproduceerd, maar meestal gebruikt voor platen die op 78 toeren gedraaid dienden te worden. Het nieuwe formaat bleek vooral geschikt voor klassieke werken. Die waren immers langer dan de deuntjes van twee à drie minuten van vertolkers van populaire muziek.

Met de introductie van de langspeelplaat veranderde ook het omhulsel. De hoes werd steeds meer een visitekaartje van de artiest. Frank Sinatra was de eerste die besefte dat er veel meer met een hoes gedaan kon worden. ‘The Voice’ was ook de eerste die de commerciële mogelijkheden van de lp benutte. Vanaf de start van de echte lp hing de hoes er een beetje bij. Lp’s in het populaire genre waren in die eerste jaren vaak verzamelplaten met de beste of populairste opnamen van een artiest. De hoes straalde dat ook helemaal uit. Een foto van de artiest, zijn naam in grote letters en misschien nog een ondertitel (zoiets als ‘The best of’ of ‘Greatest hits’) was in het begin van de jaren vijftig meer dan genoeg. Sinatra liet in zijn contract met Capitol Records vastleggen dat hij ook zeggenschap kreeg over de hoezen van zijn platen. De hoes van *Music For Young Lovers* (1955), zijn debuut bij Capitol, is daar een voorbeeld van. Hij liet zich voor het eerst portretteren zoals we hem nu nog kennen; de goed geklede en knappe zanger die jong oogt, maar toch volwassen overkomt.

Hoezenpoes

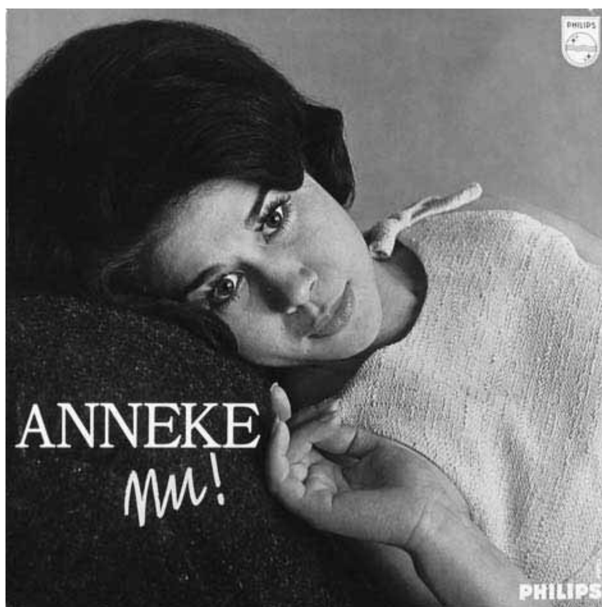
Ontwerpers en fotografen kregen midden jaren vijftig vrij spel. De muziekindustrie groeide hard, mede door de goede economische vooruitzichten voor grote groepen consumenten. Platenlabels hadden snel in de gaten dat de hoes een belangrijk verkoopmiddel was. De Nederlandse tak van het platenlabel van Philips boog zich midden jaren vijftig over een manier om de klassieke collectie aan de man te brengen en vond het antwoord bij Paul Huf. Deze opkomende reclamefotograaf kreeg de opdracht een serie zinnenprikkelende hoesontwerpen te maken. Het resultaat sloeg in als een bom en zijn creaties spreken vandaag de dag nog steeds tot de verbeelding. De platen zijn uitgegroeid tot *collector’s items*. En dat terwijl er in de

jaren vijftig toch een beetje vreemd tegen de hoezen werd aangekeken. Annie M.G. Schmidt maakte er zelfs een liedje over:

Ik ben de juffrouw van de platenhoes
De hoezepoes, de hoezepoes
Op elke drieëndertig minigroove
Kunt u me zien, van onder of van boven
Zo sta ik op *Valse Triste* van Sibelius
De juffrouw van de hoes, hoes, hoes
De juffrouw van de hoes

Toch zijn de hoezen van Huf vrij onschuldig in vergelijking met hetgeen in latere jaren gemaakt werd. Zo hadden de modellen op de platen van Brahms, Beethoven en Liszt nog keurig al hun kleren aan! In de jaren zestig fotografeerde Huf ook een aantal Nederlandse sterren. Hij was onder meer verantwoordelijk voor de hoes van *Anneke Nu!*, een plaat uit 1964 van tienerster Anneke Grönloh (afb. 40). Het is zonder twijfel een van de mooiste Nederlandse hoezen uit de jaren zestig. Willeke Alberti en Trea Dobbs werden in die dagen ook geportretteerd door Huf.

Huf kreeg in de loop der tijd vele navolgers, maar die wisten helaas zelden zijn niveau te bereiken. De lp-reeks *Alle 13 Goed!* is daarvan wellicht het meest bekende voorbeeld. Philips begon in 1971 met deze serie. De term 'alle 13 goed' kwam van de voetbaltoto. Wie in die tijd dertien wedstrijden goed voorspelde, won een redelijk fortuin. De titel *Alle 13 Goed!* impliceerde dat er dertien grote hits op de lp stonden, maar in de praktijk viel dat vies tegen. Twee à drie grote hits van het moment moesten de kar trekken. De andere nummers waren plaatjes die het net niet hadden gemaakt. Om de lp een vrolijk uiterlijk mee te geven mocht fotograaf Ton Schippers in de voetsporen treden van zijn wereldberoemde collega Huf. Het meisje dat de eerste hoes van *Alle 13 Goed!* sierde, voldeed aan alle kenmerken. Ze is keurig



Afb. 40 Anneke Grönloh, *Anneke Nu!*, 1964. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo.

gekleed, heeft een lieve lach en mooie benen. Blijkbaar hoefden we in 1971 niet veel meer. Hetzelfde meisje, in nagenoeg dezelfde kleding, sierde ook de hoes van deel twee. Tot aan deel zeven, in 1975, mochten Schippers en zijn model meewerken aan de reeks. Daarna wilde Philips met fotograaf Bart Mulder de moderne kant op. Het model kijkt iets schalkser in de cameralens en de rondingen worden iets meer geaccentueerd. Pas bij deel twaalf (1977) zien we het eerste, heel voorzichtige, bloot. Eigenaardig, want in de jaren zeventig was het vrij normaal om vrouwelijk bloot op een platenhoes te zetten. Een bekend voorbeeld zijn de getatoeëerde vrouwenborsten op *Indelibly Stamped* (1971), de tweede lp van de Britse groep Supertramp. De Nederlandse band The Press deed die hoes in 1981 op zeer smakeloze wijze na. Op de hoes is een vrouwenborst te zien. Rond de tepel staan de woorden 'Press Here' getatoeëerd. Om het 'schalkse' karakter van de afbeelding te vervolmaken, zijn er ook nog twee pijlen te zien die naar de tepel wijzen.

Imagebuilding

Frank Sinatra was de eerste die doorhad hoe imagebuilding via de hoes werkte, maar het jazzlabel Blue Note is in de jaren vijftig de eerste platenfabrikant die echt werk maakte van de hoezen, allemaal met als doel om een zorgvuldig gekozen imago op te bouwen en in stand te houden. De commercie werd een steeds belangrijkere factor in de muziekwereld. 'Colonel' Tom Parker, de manager van Elvis Presley, begreep dat goed. Vooral de hoes van het titelloze debuutalbum (1956) van Presley spreekt nu nog tot de verbeelding. Niet alleen door de vrij directe actiefoto, maar ook door de, in die dagen, afwijkende typografie. Rob de Nijs deed in 1964 een aardige poging om Elvis te evenaren. *Dit Is Rob De Nijs* is misschien wel de eerste rock & rollhoes in Nederland. De typografie is strak, net als bij Elvis. En er is actie. De zanger staat wijdbeens afgebeeld met een microfoon in de handen. Maar in tegenstelling tot de hoes van Elvis houdt de camera afstand. Zo bleef het toch beschaafd.

Ontwerpers en fotografen gingen eind jaren vijftig steeds makkelijker om met de hoes als kunstobject. Ze kregen dan ook alle medewerking van de industrie en de artiesten zelf. Veel muzikanten uit die periode waren namelijk ook in andere kunstvormen actief, of op zijn minst geschoold. Neem The Beatles, waarvan een paar leden kunstacademiestudenten waren voordat de groep zou doorbreken. In Nederland ging de ontwikkeling van de hoes wat langzamer. De eerste popacts bestonden uit hardwerkende jongeren die allang blij waren dat ze een singletje mogen uitbrengen.

Dit veranderde met de Amsterdamse band ZZ en de Maskers, een creatie van Bob Bouber. Hij had een theaterachtergrond en wist wat er muzikaal te koop was. Ook had hij oog voor de verpakking. Bouber liet zich inspireren door de muziek uit Liverpool en illustere figuren als Screaming Lord Sutch. De hoes van de eerste plaat van ZZ en de Maskers (1965) kan dan ook beschouwd worden als de eerste fatsoenlijke Nederlandse pophoes. De foto, van Kees de Jong, is duidelijk geïnspireerd op de contrastfoto van *With The Beatles*. Engeland zou nog jaren het voorbeeld blijven voor Nederlandse hoezenmakers. Niet lang na de lp van ZZ en de Maskers verscheen *Introduction To The Motions* van de Haagse Motions, een band rond Robbie van Leeuwen. De cover ademt in alles de Engelse beatsfeer uit. Het gaat daarna snel met de Nederhoes. Net als de muziek wordt ook de vormgeving volwassen. Dat gebeurde overigens wel met vallen en opstaan. Juweeltjes als *Les Baroques* (1966) van Les Baroques uit Het Gooi werden afgewisseld met totaal mislukte experimenten als *Just Fancy* (1967) van de Groningse Ro-D-Ys, een hoes vol poesiealbumplaatjes en dito 'lyriek'.

Zanger/ontwerper Henk Hofstede
'De verpakking moet zo mooi zijn dat je niet gaat downloaden'

Henk Hofstede is zanger van de Nits en ontwerpt samen met zijn vrouw Riemke Kuipers de platenhoezen van zijn band. Aan het prille begin van zijn carrière studeerde hij enige tijd aan de Rietveld Academie. Sindsdien heeft hij zowel zijn muzikale als zijn kunstzinnige kant verder ontwikkeld.

'Ik werk vanuit de muziek', vertelt Hofstede over het ontstaan van zijn hoezen (afb. 41). 'Ik moet eerst een groot gedeelte van de muziek en de teksten hebben, van daaruit gaan we kijken wat voor beeld het wordt, wat voor werkwijze. Bij het nieuwe album *Doing The Dishes* bijvoorbeeld hebben we op een gegeven moment besloten dat we gewoon alles weer wilden schilderen, dus zonder computertechnieken die zo vaak gebruikt worden. Die plaat had zoiets ambachtelijks, we hebben alles gewoon met z'n drieën opgenomen, zonder sessiemuzikanten, strijkers of andere vocalen, en daar vond ik het erg bij passen om een schilderij te maken.' Heel anders was zijn aanpak voor bijvoorbeeld de meest legendarische hoes van de Nits, *In The Dutch Mountains*, waarbij hij op zoek ging naar de kinderpostzegels uit zijn geboortejaar 1951. Op de postzegels zijn kindergezichten te zien tegen de achtergrond van oer-Hollandse taferelen, vastgelegd door fotograaf Cas Oorthuys. Zijn weduwe gaf toestemming om de postzegels te gebruiken. Een totaal andere invalshoek hebben de vroege hoezen van de Nits uit de jaren tachtig, *Tent* (luister track 11) en *New Flat*. Deze kenmerken zich door een strak grafisch ontwerp in respectievelijk zwart en blauw.

Muzikaal werd Hofstede in die tijd beïnvloed door het mechanische geluid van Kraftwerk, op het kunstzinnige vlak liet hij zich inspireren door het Bauhaus en het werk van Rietveld en Mondriaan. 'Hele strakke basishoezen' waren het resultaat. 'Er is nooit één recept', verklaart Hofstede. 'De muziek schiet ook alle kanten uit, dus ik zou nooit één uniforme hoes kunnen maken.'

Mooi vindt hij het wel, zoals sommige bands één stijl handhaven. Direct noemt hij The Smiths uit Engeland. 'Prachtige foto's van oude filmsterren gebruikten ze, en dat heel consequent. Een geweldig beeld creëerden ze daarmee. En zo zijn er wel meer bands, zoals Chicago, die hun naam echt als een beeldmerk gebruikten. Dat zijn geweldige concepten, sterk volgehouden.' Ook in Nederland zijn er hoezen waar Hofstede warm voor loopt: 'Ik heb in de jaren tachtig redelijk wat verzameld van een alternatief label, Plurex. Daar zaten bands op als Minny Pops, The Tapes en Nasmak, die hadden altijd heel mooie hoezen. Ook de hoezen van de Enschedese School hadden een uitgesproken goede vormgeving. En de hoezen die Joost Swarte heeft gemaakt, zijn altijd goed. Omdat het Joost Swarte is.'



Afb. 41 Zie kleurkatern.

Hofstede is van mening dat er bij de kleinere, alternatieve platenmaatschappijen door de jaren heen mooiere hoezen zijn uitgebracht dan bij de grote maatschappijen. 'In de *mainstream* zijn altijd wel de meest banale en lelijke hoezen gemaakt, wat ontzettend jammer is, want daar zat altijd wel wat geld. Ik denk dat het een combinatie is van slechte smaak, onnauwkeurigheid en desin-

teresse. Desinteresse voor het materiaal, voor de foto. Er worden ontzettend mooie ontwerpen gemaakt in Nederland, maar in de Nederlandse platenindustrie is daar niet heel veel van terug te merken. En dat is jammer. Laten we een voorbeeld noemen: de hoezen van BZN. Wel een heel eigen stijl, maar ik vind het dus echt niet mooi. En dat geldt ook voor andere grote artiesten, die maken vaak niet hele uitgesproken hoezen, Rob de Nijs bijvoorbeeld ook niet. Dat is niet heel goed gedaan.'

Hij denkt dat grote maatschappijen vaak bang zijn dat ze iets 'niet weg kunnen zetten' in de markt, terwijl de alternatieve maatschappijen durven af te wijken. Zelf is hij altijd overtuigd geweest van het belang om iets mooi te verpakken. Iets wat in deze tijd alleen maar belangrijker is geworden. 'De verpakking moet zo mooi zijn dat je niet meteen gaat *downloaden*. Je moet het willen hebben, als een cadeautje.'

Duidelijk werd dat de Nederlandse muzikanten zich steeds meer met het ontwerp van hun platenhoezen gingen bemoeien. Dit had natuurlijk te maken met het feit dat artiesten doorkregen dat een hoes kon meewerken aan het imago van een band. Anderzijds was er de tendens dat steeds meer kunstzinnige types de popwereld bevolkten. Fotografen als Ronnie Hertz en Herman Baaren gaven de Nederpop een eigen gezicht. Toch waren niet alle artiesten blij met het imago dat op de foto tot uitdrukking kwam. In 2000 beklaagde Wally Tax (luister track 9) zich over de foto die Baaren maakte voor zijn lp *Love In*. In het blad FRET zei hij: 'De hoes was vreselijk. Ze hadden allemaal bloemen in mijn haar gedaan en op de achterkant stond een draak van een tekst.'

De jaren zeventig waren misschien wel de hoogtijdagen van de Nederlandse hoes. Allereerst verbreedde de muziek zich enorm, en ieder genre had zijn eigen kunstzinnige uiting. Daarnaast deden steeds meer acts een beroep op gevestigde ontwerpers, tekenaars of fotografen. En er kon ook steeds meer. De druktechnieken werden steeds beter, zodat de 'sky the limit' werd.

Een andere factor was de opkomst van de punk en new wave. De 'do it yourself'-cultuur gaf jonge kunstenaars de kans om via de platenhoes naam te maken. Schilder Peter Klashorst en striptekenaar Peter Pontiac werden hoezenontwerpers, net als Herman Brood, die tot dan toe vooral bekend was als muzikant. Hij ontwierp bijvoorbeeld de voorkant van de debuutplaat van de Utrechtse groep Braak (1979). In deze periode maakte ook kunstenaar Joost Swarte een aantal platenhoezen. In zijn typerende stijl tekende hij hoezen voor *Sympatico* (1977) en *Numero Uno* (1978) van de Amsterdamse Houseband (afb. 42), en *A Treat Of New Beat* (1980) van The Rousers uit de kop van Noord-Holland. Deze werken behoren tot de hoogtepunten in de Nederlandse platenhoezengeschiedenis.



Afb. 42 Zie kleurkatern.

De kunstenaars kwamen met hun ontwerpen in een tijd dat de verschraling in de muziek toenam. Commerciële belangen werden steeds groter en van het elan van eind jaren zestig en begin jaren zeventig was bijna niets meer over. De grote labels zetten hun producten zorgvuldig in de markt en een 'rare' hoes kon zo maar enkele duizenden verkochte exemplaren schelen. Toch waren er in de jaren tachtig nog artiesten die wel werk wilden blijven ma-



Afb. 43 Zie kleurkatern.

ken van hun hoezen. Een goed voorbeeld is kunstenaar en hardrocker Ad van den Berg, die met zijn band Vandenberg in 1983 een wereldhit scoorde met *Burning Heart*. Het hardrockgenre heeft een uitgesproken stijl, waarbij vormgeving en *image* een zeer belangrijke rol spelen. Al vanaf het begin van zijn carrière zette Ad van den Berg zich daar tegen af. De door hem ontworpen hoezen ademen wel de hardrocksfeer uit (afb. 43), maar ze zijn stilistisch bijna niet te vergelijken met de macabere stijl die de *scene* beheerste. In 2007 zei hij in FRET: 'We weken af van de in die tijd gangbare imago's van hardrockgroepen. Dat deed ik expres. Ik wilde me afzetten tegen al dat dood en verderf.'

Hoezen met een verhaal

Veel hoezen raakten in de loop der jaren in de vergetelheid, maar sommige exemplaren blijven in het geheugen van iedere muziekliefhebber gegrift staan. Het zijn iconen van hun tijd. Er zijn talloze legendarische internationale voorbeelden. De afpelbare banaan van *popart*-kunstenaar Andy Warhol op de hoes van *The Velvet Underground & Nico* (1967) was een instant klassieker en ook de omkijkende koe op Pink Floyds *Atom Heart Mother* (1970) was direct memorabel, net als natuurlijk de grootste stunt van The Beatles, 'de witte' uit 1968.



Afb. 44 Zie kleurkatern.

In Nederland is er eigenlijk maar één cover die net zo'n icoon is geworden als deze internationale voorbeelden: *Skunk* van Doe Maar (1981). Er is geen hoes die in ons land zoveel teweeg bracht (afb. 44). De knallende kleurencombinatie had maar één doel: opvallen in de platenzaak. En dat lukte op een ongeëvenaarde manier. Het schreeuwende roze en groen viel niet alleen op, maar ontketende zelfs een ware rage. Kleding en prullaria in roze en groen gingen op grote schaal over de toonbank, net als de plaat zelf. Een resultaat dat niemand had kunnen vermoeden toen de hoes werd ontworpen. *Skunk* is het symbool geworden van een generatie.

Op een bepaalde manier geldt dit ook voor *Picknick* van Boudewijn de Groot (1967). Als zelfs troubadour Boudewijn op de psychedelische tour gaat, weet je dat het genre Nederland stevig in zijn greep heeft. De hoes toont een paarsharige Boudewijn in een kleurig, surreëel landschap, met een platenhoes in zijn hand, met daarop een paarsharige Boudewijn in een kleurig, surreëel landschap ... het Droste-effect. Het ontwerp is van Simon & Marijke. Dit Nederlandse ontwerpersduo was midden jaren zestig onlosmakelijk verbonden met de psychedelische *scene* in Engeland, waar ze bevriend raakten met the Beatles. In hetzelfde jaar ontwierpen zij ook een hoes voor *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, waarvan uiteindelijk alleen de binnenhoes in de eerste oplage werd gebruikt.

In dezelfde periode verscheen *Join The Tea Set* van Tee-Set (1968). Niet zo psychedelisch, maar wel een unicum in de Nederlandse hoezengeschiedenis: de plaat werd namelijk gesponsord – en dat is te zien ook! Het theemerk De Gruyter zag zijn kans waar om de Nederbeatfans massaal aan de thee te krijgen. Kosten noch moeite werden gespaard. De hoes zelf is een zoete tekening van vlinders, met een uitsnede in de vorm van een theeblad. Daarin is



Afb. 45 Earth & Fire, *Atlantis*, 1973. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo, p. 47.

een deel van de binnenhoes te zien: de jongens van Tee-Set zitten in oosterse kledij voor een potje thee. Op de achterzijde van de binnenhoes gaat De Gruyter helemaal los: in hippe letters is daar de volgende boodschap te lezen: 'Vraag je moeder 'es om echte thee, die van de Gruyter. Drink Super Ceylon of Assam, Engelse Melange, Grove Orange Pecco, Theezakjes, Chinathee, hm Goudmerk, Roodmerk of Blauwmerk pff Nou ja als er maar de Gruyter op staat. Niet duur ook.' Zo'n staaltje reclamemaken zijn we daarvoor en daarna nooit meer tegengekomen in de platenhoezenwereld.

Sommige bands hebben nooit hun stempel gedrukt op de Nederlandse hoezengeschiedenis, andere brachten eenmalig een opmerkelijke hoes uit. Earth & Fire wist meerdere malen opzien te baren. Dat begon al met het titelloze debuutalbum (1970), dat is vormgegeven als een pakje lucifers. Voor de Engelse markt werd de hoes van ditzelfde album gemaakt door Roger Dean, de kunstenaar die vooral bekend is van zijn hoezen voor de progrockgroep Yes. Opvolger *Song Of The Marching Children* (1971) is aan de buitenkant in sober zwart uitgevoerd, maar wie de klaphoes openklapt wordt getrakteerd op een schitterende kleurentekening van kunstenaar Erik van der Weijden. Hij maakte ook de hoes van het conceptalbum *Atlantis* (1973). Het is een fantasierijke schildering van een oosters-psychedelisch paradijs (afb. 45). Ook dit was bij de eerste druk een klaphoes, maar deze werd bij een heruitgave van het album wegbezuinigd. De twee volgende hoesontwerpen van Earth & Fire, *To The World Of The Future* (1975) en *Gate To Infinity* (1977) werden toevertrouwd aan ontwerper George Noordanus. Enige jaren eerder was hij beroemd – en berucht – geworden met zijn ontwerp voor een PSP-verkiezingsaffiche, waarop een blote vrouw en een koe staan afgebeeld. Voor Earth & Fire maakte hij achtereenvolgens een futuristische tekening en een triomfboog naar de hemel. De boog is in werkelijkheid de Shahyed Toren in Teheran, een origineel staaltje knippen en plakken in een tijd waarin *fotoshoppen* nog een onbekend fenomeen was. Er zijn weinig Nederlandse topacts die zoveel aandacht hebben besteed aan de artistieke waarde van hun platenhoezen.

Zanger/ontwerper Peter te Bos
'Je kunt lp-hoezen niet zomaar verkleinen'

In de jaren tachtig ontstond er in Nederland een nieuw elan in de popmuziek. De 'do it yourself'-cultuur bracht niet alleen goede muziek voort. Kunstenaars kregen de ruimte om het ingeslapen Nederlandse hoezenlandschap lekker op te schudden. Een van de mensen die midden jaren tachtig naam maakte als hoezenontwerper is Peter te Bos, de energieke zanger van Claw Boys Claw (luister track 10). De Amsterdamse band brak in 1986 door bij het grote publiek na een zinderend optreden tijdens Pinkpop. De hoes van *With Love From The Boys*, die in hetzelfde jaar verscheen, is gemaakt door Te Bos (afb. 46). Daarna was hij verantwoordelijk voor nog veel meer hoezen, zowel voor lp's als cd's. Te Bos ontwierp het karakteristieke logo voor Urban Dance Squad en is verantwoordelijk voor het *artwork* van het Lowlands-popfestival.

Te Bos, naast muzikant ook ontwerper, laat zich vooral beïnvloeden door kunstenaar Marc Rothko: 'Dat zit wel een beetje in de dingen die ik doe. Dat ruige en smoezelige in combinatie met het beheerste.' Als voorbeeld noemt hij een verzamel-lp van zijn band uit 1987. 'Die hoes is een ratjetoe van kleuren en *scruffy-muffyness*, daar houd ik van.'

'Er zijn natuurlijk al fysieke verschillen tussen een cd en een lp', legt Te Bos uit als het verschil tussen ontwerpen van lp- en cd-hoezen ter sprake komt. 'Al zou je alleen al naar de typografie kijken. Letters op een ruime lp-hoes komen veel beter uit dan op de voorkant van een cd.' Te Bos wil dat er in zijn ontwerpen wat te ontdekken valt. Als voorbeeld noemt hij de hoes van *With Love From The Boys*. 'Naast de grote foto staan er aan de zijkanten ook allerlei dingetjes. Op een cd-hoes komt zo'n ontwerp natuurlijk niet over.'

Na een stilte van een jaar of acht is er begin 2008 eindelijk weer een cd van Claw Boys Claw uitgekomen. Ook de hoes van *Pajama Days* is van Peter te Bos. 'Het ontwerp is heel anders dan van de eerste platen', zegt hij. 'Je moet rekening houden dat het beeld heel anders wordt, al is het maar door het formaat.' Van PIAS, het label waarop *Pajama Days* is uitgekomen, heeft Te Bos alle ruimte gekregen om de comeback op te sieren. 'Ze wilden er ook echt iets moois van maken.' De eerste exemplaren van de cd zijn verpakt in een *mediabook*. Latere persingen verschijnen in *digipack*. Deze verpakkingsvorm begint steeds meer gemeengoed te worden. De *digipack* is te vergelijken met een kleine klaphoes. Het plastic doosje van de *jewel case* is vervangen door een kartonnen omslag. Aan de binnenkant kan er vrij eenvoudig ruimte gecreëerd worden voor een tekstboekje of andere *goodies*.



Afb. 46 Claw Boys Claw, *With Love from The Boys*, 1986. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo, p. 35.

Nu de band weer in de belangstelling staat, wordt het oude materiaal weer uitgebracht. Platenmaatschappij EMI zal enkele cd's opnieuw uitbrengen en de band gaat zelf de eerste platen heruitgeven. Te Bos heeft nog niet nagedacht over de vorm, maar omdat het gaat om lp's die nu op cd zullen verschijnen, zal er waarschijnlijk wel iets aan de vormgeving gaan gebeuren. 'Je kunt lp-hoezen niet zomaar verkleinen', legt te Bos uit. 'Kijk maar gewoon wat er gebeurt als je een letter vergroot. De proporties worden anders, en dat gebeurt natuurlijk ook met een ontwerp. Kleine details vallen weg.'



Afb. 47 Golden Earring, *Moontan*, 1973. Foto uit *Nederhoezen*, Uitgeverij Terra Lannoo, p. 57.

Gekuiste hoezen

Nationale helden Golden Earring bestormden in 1973 de wereld met *Radar Love* en met het album *Moontan*. Het flamboyante hoesontwerp – een *showgirl* met een blauwe verentooi en glitterblauwe tepels (afb. 47) – is gemaakt door Barry Hay zelf. Hij studeerde aan de kunstacademie, maar voltooide deze studie nooit wegens het succes van zijn band. In Engeland won het ontwerp een prijs, maar in de Verenigde Staten waren ze minder blij met de blote dame. De Amerikaanse versie van het album kreeg een zeer kuise hoes met de afbeelding van een oor met een gouden ring. Tegenwoordig wordt de importversie op Amerikaanse verzamelaarssites ook wel aangeduid als 'the nude cover version'.

En dan was er in 1978 nog zo'n hoes die de goedkeuring van de Amerikanen niet kon wegdragen, maar die in Nederland legendarisch is geworden: *Shpritsz* van Herman Brood & His Wild Romance. De Amerikanen zagen in de prominent afgebeelde half-geopende zwarte leren broek een duidelijke erectie, en dus werd het ontwerp verboden. Let wel, dit is zeven (!) jaar nadat de Rolling Stones voor ophef zorgden met *Sticky Fingers*, de 'hoes met de rits', een bedenksel van Andy Warhol. De Hollanders hadden zelf niet zoveel problemen met *Shpritsz*: in 2001 werd deze zelfs verkozen tot beste Nederlandse platenhoes ooit. Het ontwerp is overigens niet van kunstenaar/muzikant Herman Brood zelf, maar van Sylvia Wiggers en Dick van der Meijden.

Hoewel er in Nederland veel vrijheid was, is er wel degelijk een geval van censuur bekend: een idee voor de hoes van *Appleknockers Flophouse* (1969) van Cuby and the Blizzards heeft nooit de schappen gehaald. Als publiciteitsstunt waren de Drentse bandleden samen met een aantal boeren uit de omgeving van gemeente Zweelo uitgenodigd om in een schuur gratis te komen eten en drinken. Toen de dronkenschap toesloeg, werd er een stripteasedanseres op de bar gezet. Er werd een fotoserie gemaakt van de dronken boeren en de band, maar de volgende dag ontstond er paniek in de gemeenschap. De burgemeester van Zweelo kwam in actie om zijn burgers te beschermen. Hij zorgde ervoor dat de foto's niet op de hoes te-

recht kwamen. *Appleknockers Flophouse* kwam in de winkel te liggen met slechts een foto van aangeschoten muzikanten.

Nieuw formaat

Met de opkomst van de cd in het midden van de jaren tachtig leek de hoezenkunst ten dode opgeschreven. Muzikanten, ontwerpers én kopers moesten wennen aan het kleine formaat, dat nergens voor geschikt leek. Volgens Henk Hofstede van de Nits was vooral de *jewel case* waar de cd in opgeborgen wordt een gruwel voor ontwerpers. Het doosje van plastiek mat nog geen kwart van een platenhoes! Toch keerde het tij. Ontwerpers vonden manieren om ook voor het kleine formaat aansprekende hoezen te maken, en de *jewel case* werd steeds meer teruggedrongen om plaats te maken voor mooie stevige papieren verpakkingen. Ook in het kleine formaat zijn al instant klassiekers ontstaan, zoals *Nevermind* (1991) van Nirvana, waarop een baby achter een dollarbiljet aanzwemt. In Nederland sprak bijvoorbeeld de hoes van *Niks Is Zoas 't Lek* (1997) van Skik, met daarop een levensgrote badeend, erg tot de verbeelding. Gaandeweg doken er steeds meer ludieke ontwerpen op, zoals de tuinkabouter op *Pergola* (2001), het tweede album van Johan uit Hoorn, en het gehavende cassettebandje op het titelloze debuutalbum van Spinvis (2002). Er brak een nieuw tijdperk aan, maar de hoezenkunst is nog niet dood.

De Archievenman

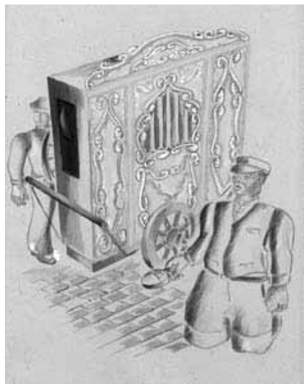
De Archievenman draait door

Je houdt van deze Hollandse gezelligheid, of je vindt het maar vervelende herrie: draaiorgelmuziek. Eén ding lijkt zeker: een straatorgel is een typisch Hollands fenomeen: 'bij draaiorgels denkt menigeen aan Amsterdam, aan molens, tulpen en klompen'.[1] Liefhebbers van draaiorgelmuziek kunnen bij verschillende gelegenheden hun hart ophalen. Het Haarlemse Draaiorgelmuseum organiseerde op Tweede Pinksterdag een groot draaiorgelfestival in de straten van Haarlem en begin mei vond in Leiden de tiende Draaiorgeldag plaats. De Leidse organisatoren hoopten met deze dag niet alleen een record te vestigen – 86 orgels draaiden tegelijk – maar wilden ook het belang van dit 'cultureel erfgoed' benadrukken.[2] En dan is er nog de jaarlijkse Draaiorgeldag in het Openluchtmuseum in Arnhem. De activiteitenagenda op de website van de Kring van Draaiorgelvrienden bevat echter ook aankondigingen van verzamelaarsbeurzen in Italië, Duitsland en Zwitserland en orgelfestivals in België en Engeland.[3] Hoe Hollands is het draaiorgel eigenlijk?

Dat het draaiorgel een Nederlands erfgoedstuk is, daarover kan geen twijfel bestaan. Volgens de Raad voor Cultuur heeft Nederland in de 20ste eeuw 'vermaardheid gekregen op het gebied van draaiorgels'. De belangrijkste verklaring hiervoor ligt in het bestaan van draaiorgelverhuurbedrijven – een typisch Nederlands fenomeen – die het gebruik van het orgel op de Nederlandse straten mogelijk hebben gemaakt. Het beroemdste Nederlandse draaiorgelbedrijf is zonder enige twijfel de firma G. Perlee uit de Amsterdamse Jordaan. Het bedrijf stamt uit 1875: toen opende de Belg (!) Leon Warnies in de Egelantiersstraat een orgelverhuur- en reparatiebedrijf. Warnies was een ware wereldreiziger. Vanuit het roerige Parijs in de jaren rond de Communeopstand was hij de grote plas overgestoken naar Brazilië om zich na enkele jaren weer in Europa te vestigen. Hij verdiende deze jaren de kost als muzikant en kwam in Italië in aanraking met een nieuw 'instrument': het straatorgel.[4]

Warnies zag handel in de straatorgels en richtte in Amsterdam een verhuurbedrijf op. De eerste orgels die werden verhuurd konden met een riem om de buik van de orgelman worden bevestigd. In aanvang werd met de nodige scepsis op het nieuwe muziekinstrument gereageerd: in een artikel in het *Algemeen Handelsblad* uit 1876 werden draaiorgels 'draken' genoemd 'die zo gauw mogelijk onschadelijk moeten worden gemaakt'.[5] Niettemin wist Warnies' schoonzoon Gijs Perlee senior de onderneming na de eeuwwisseling verder uit te bouwen (afb. `48). In 1910 verscheen het eerste orgel op wielen in de Amsterdamse straten.[6] De orgels werden aanvankelijk niet in Nederland gebouwd. Het was uiteindelijk een Duitser, Carl Frei, die de draaiorgelbouw en de draaiorgelmuziek in Nederland naar een hoger plan tilde. Hij opende in 1920 een fabriek in Breda.[7] Niet veel later waagde ook Perlee zich aan de orgelbouw. Momenteel bestiert de kleindochter van Gijs senior samen met haar zoon

1 *De Gelderlander*, 19 juni 2006.
2 *Leidsch Dagblad*, 4 mei 2008.
3 www.draaiorgel.org, geraadpleegd op 15 mei 2008.
4 Romke de Waard, *Het draaiorgel* (Garrelsweer 1987); Het *Parool*, 6 april 1996.
5 J.F.M. den Boer, 'Pierement. Het Amsterdamse draaiorgel', *Amstelodamum* 38 (1951) 49-55, aldaar 52.
6 *Het Parool*, 12 juni 1998.
7 Tom Meijer, 'Muziek op straat: het draaiorgel', *Holland* 29 (1997) 295-308, aldaar 301.


Afb. 48 Zie kleurkatern

dit familiebedrijf dat zijn inkomsten, naast uit verhuur en restauratie, voor een belangrijk deel put uit de bouw van nieuwe draaiorgels. Ook heeft de firma een omvangrijke collectie muziekboeken in haar bezit. De wanden in de loods aan de Westerstraat staan vol met deze boeken waarin eigenhandig gaatjes zijn geponst, de zogenaamde 'notage'.

Pronkstuk van Perlee is het draaiorgel 'De Arabier' (luister track 1). De bakermat van dit orgel ligt in Italië rond het jaar 1875. Vijftig jaar later werd het in België verbouwd om in 1935 in handen te komen van Gijs Perlee senior. De Arabier groeide uit tot het straatdraaiorgel aller straatdraaiorgels. De vrolijke klanken van dit orgel zijn op menige grammofoonplaat uit de jaren zestig of zeventig te beluisteren, bijvoorbeeld op de single *Mammoth* van Kayak uit 1973. Bij de opnames in de Wisseloord studio in Hilversum moest er buiten een microfoon worden geplaatst bij De Arabier, die niet door de deur van de studio paste.

De Arabier behoort ook tot de twaalf orgels die Perlee onlangs heeft overgedragen aan het Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement in Utrecht. Toch zijn ook in de Westerstraat nog steeds orgels te bezichtigen en gaat een deel van de collectie met orgelman en al her en der in het land de straat op. De orgels van Perlee hebben al heel wat van de wereld gezien: in Japan is de Hollandse folklore zeer in trek, maar ook de Engelse koninklijke familie is in het bezit van klein formaat Perlee-orgel.[8] De export van dit Nederlandse cultuurgoed wordt door de ware draaiorgelkenners betreurd: een orgel heeft liefde en aandacht nodig en dat komen ze, blijkens de staat waarin veel orgels enkele jaren na de aankoop verkeren, soms te kort. Nu een deel van de oude Perlee-collectie tot Nederlands cultuurgoed is bestempeld, zal het zo ver niet komen. En anders grijpt het Nationaal Fonds Draaiorgelbehoud v/h Leon Warnies Stichting tot Behoud van Draaiorgelfolklore in Nederland of de Kring van Draaiorgelvrienden wel in.[9]

Het draaiorgel leeft, zo lijkt het. De liefhebbers hebben de wind in de zeilen in deze tijd van 'erfgoedbeheer' en 'historisch besef'. Toch is het nog niet zo lang geleden dat het draaiorgel op sterven na dood leek. Eind jaren tachtig werden de twee broers van Tine van Leeuwen-Perlee door hun vader ontslagen. Deze radicale bezuinigingsmaatregel had een heftige familievete tot gevolg.[10] Toch kon de firma Perlee de daaropvolgende jaren het hoofd boven water houden door de productie van nieuwe orgels voor liefhebbers uit het buitenland.[11] Veel branchegenoten verging het minder goed. Van een hele reeks aan beroemde orgelbouwers als de Duitse broers Wellershaus en Bruder, de Belgische firma's Hooghuis en De Cap, de Italianen Gasparini en Marenghi en de Franse bouwers Limonaire en Mortier – waarmee maar weer eens is bevestigd dat het draaiorgel helemaal zo Hollands niet is – hebben er al een behoorlijk aantal de deuren moeten sluiten.[12]

Toch is ook in Nederland het draaiorgel langzaamaan uit het straatbeeld verdwenen. Wa-

8 *Het Parool*, 21 augustus 2000.
9 www.draaiorgelbehoud.nl en www.draaiorgel.org.
10 Corrie Verkerk, 'De valse klanken van een orgeldynastie', *Het Parool*, 6 april 1996.
11 Henk van Gelder, 'Het mansbakje rammelt in driekwartsmaat; De toekomst van het Hollandse draaiorgel', *NRC-Handelsblad*, 12 augustus 1994.
12 *Algemeen Dagblad*, 25 juni 1994.



Afb. 49 Tijdens het Jordaanfestival wordt op de klanken van een orgel van G. Perlee gedanst. Foto: *Algemeen Dagblad*. Stadsarchief Amsterdam, Fotoarchief N.V. De Arbeiderspers.

ren er voor de Tweede Wereldoorlog nog tientallen orgels in de Amsterdamse straten te beluisteren (afb. 49), tegenwoordig is het er nog maar een handvol. En dan is er ook nog de heftige concurrentie van andere straatmuzikanten. Dit betekent echter niet dat het draaiorgel na de oorlog in de vergetelheid is geraakt, zoals sociologe Gerdy Bijleveld omstandig heeft aangetoond:

Het draaiorgel is minder onderdeel van het dagelijks leven geworden, in die zin dat de orgelman nauwelijks meer huis aan huis zijn inkomsten ophaalt. (...) Daar staat tegenover dat door verwijzing naar traditie en cultuurhistorische waarde juist het nationale karakter (...) benadrukt wordt. Het draaiorgel is symbool geworden voor de Nederlandse, en meer specifiek, Amsterdamse cultuur. Het draaiorgel is folklore geworden.[13]

13 Gerdy Bijleveld, ‘Waar is de orgelman? Het draaiorgel als folklore’, *Volkskundig Bulletin* 22 (1996) 69-91, aldaar 90.

Adresgegevens
Stichting G. Perlee Draaiorgelmuseum
Westerstraat 119
1015 LZ Amsterdam
Tel. 020-624 93 10
E-mail: g.perleedraaiorgels@tiscali.nl

Draaiorgelmuseum Haarlem. Stichting "Het Kunkels Orgel"
Kupersweg 3
2031 EA Haarlem
Tel. 023-526 25 00 (tijdens openingsuren)
E-mail: info@draaiorgelmuseum.org
Geopend op zondag van 12.00-19.00 uur.

Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement
Steenweg 6
3511 JP Utrecht
Tel. 030-231 27 89
E-mail: post@museumspeelklok.nl
Geopend op dinsdag t/m zondag en feestdagen van 10.00-17.00 uur.

Websites
Stichting G. Perlee Draaiorgelmuseum: www.gperlee.com
Kring van Draaiorgelvrienden: www.draaiorgel.org
Het Nationaal Fonds Draaiorgelbehoud: www.draaiorgelbehoud.nl
Draaiorgelmuseum Haarlem: www.draaiorgelmuseum.org
Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement: www.museumspeelklok.nl

Hollands Spoor

In Hollands Spoor wordt een tentoonstelling, museum of monument – of, in dit uitzonderlijke geval: een concert – in Holland onder de aandacht gebracht. Dit keer bezocht *Holland*-redacteur Annemarieke Willemsen theater De Kunstgreep in Oostzaan voor:

Hondsdolle melodieën: De Kift in de Zaan

'Dit is de meest merkwaardige band die ik ooit gezien heb', aldus een bezoeker van het concert '20 jaar De Kift' op 24 mei 2008 in Oostzaan. 'Maar niet als afkeurend!', voegde hij er snel aan toe, 'een soort rawhide-rap-rock, noem ik het maar.' Hij had blijkbaar, net als de meesten trouwens, moeite met het classificeren van de muziek van deze Zaanse band. De Kift bestaat dit jaar twintig jaar; 1 september kwam de jubileum-cd Hoofdkaas *uit en die wordt gevolgd door een uitgebreide* live-tour *dit najaar, waarbij vanzelfsprekend veel Hollandse plaatsen worden aangedaan.*



Afb. 50 Zie kleurkatern.

Het concert in Oostzaan, 'hartland De Kift', is in zekere zin atypisch. Geen rokerige concertzaal en geen biertjes halen tijdens het optreden, geen Patronaat of Melkweg, maar een beschaafd theaterconcert in een zaal met zitplaatsen, dat stipt om half negen begint; gedurende het eerste half uur komen de vaste fans een voor een via de zijdeur in het donker binnengestommeld. De band staat, in een koud, grijsblauw licht, als in een onweerslucht, tegen een breed fotodecor van een Hollandse kustlijn met op de voorgrond geknakt riet (afb. 50). Het concert is, ondanks de exotische locatie, uitverkocht. Het publiek is, juist vanwege die locatie, zeer enthousiast en krijgt ook waar voor zijn geld: een lang en levendig concert en twee reeksen toegiften – en dan toch nog keurig om tien uur naar huis.

Toeters en matrozengezang

Het is ook lastig de muziek van De Kift te omschrijven. Allereerst is het een gewone band: drummer, gitarist, bassist en zanger, aangevuld met een driemans-blazerssectie (trompetten, trombones en tuba's in allerlei soorten en maten) en, tot voor kort, een toetsenist. Tegelijk is de zanger, Ferry Heyne, niet zomaar een zanger, maar eerder een muzikale performance-artist. Zijn voordracht lijkt nu eens op die van een burleske dichter, en dan weer op die van de *voice-over* in een experimentele film. Hij speelt bovendien ook nog trompet, ventieltrombone, tuba, gitaar en wat verder voorhanden is, schrijft veel van de muziek en tekst, en is het brein en geweten van de band. De kledinglijn van de Kift, aan de smaak van ieder bandlid aangepast maar wel centraal geregeld, schrijft hem een wollen broek net over de knie en hoge kisten voor, wat hem het uiterlijk geeft van een ongehoorzame schooljongen. Op het podium is Ferry van de kleine woorden ('Wie praat zo mager met de taal als ik') en de grote gebaren (wijds uitgespreide armen, afb. 52) en in de setting van dit atypische concert kwam zijn theatrale kwaliteit extra goed uit de verf.

De meeste muzikanten van de Kift spelen meer dan alleen hun traditionele instrument, zodat soms bijna de hele band uit koperblazers lijkt te bestaan, aangevoerd door de tuba van Patrick Votrian, en op andere momenten een groot deel van de band al spelend uitbarst in een soort dronkenmatrozengezang, tegenwoordig ook gesignaleerd in Oost-Europese bruiloftsmuziek, dat zeer aanstekelijk werkt – het was in Oostzaan even wennen om niet af en toe mee te brullen. Zo functioneert in een nummer van *Vlaskoorts* een zeker punt P, wat aanleiding geeft tot een prachtig laagstemmig gezang 'Oh nee! helemaal tot aan P? dat gaat niet ...'. Een van de publiekslievelingen, *Nauwe mijter*, vraagt om meezingen met het gedragen 'Wie komt mij wakker maken? raapdamp of de kou? wie



Afb. 51 Boekje bij de cd *Vlaskoorts*, vormgegeven als de KRO-gids, met voorop een foto van Vlasboer met de kleine Teerwater.

streelt mijn kreukelkaken? vrouwenhand of bereklauw' ... En natuurlijk (luister track 14) 'Wee mij, wee mij, wee mij ...' Mijn voorspelling is dat ook het nieuwe *Locomotief*, naar een gedicht van Lucebert (luister track 13), een Kift-klassieker gaat worden: de zware tuba en bas met het rammelende slagwerk creëren een heerlijk dreunende goederentrein – dat kan de Kift als geen ander. Het is dan ook echt een band om *live* te zien, ook als je nog nooit iets van ze gehoord hebt – of misschien juist dan.

Familiebedrijf

Toen Han Hulscher, bevriend historicus en begaafd trompettist, een jaar of zes geleden bij de Kift was gevraagd, zei hij dat hij 'in een punkband ging spelen'. Eerst dachten we dat het al snel 'punk' was voor hem, die immers daarvoor vooral klassiek en zelfs operette had gespeeld, maar de band heeft wel degelijk wortels in de punk: het non-conformistische van tekst, muziek en optreedstijl, maar meer nog het alles in eigen hand houden, tot en met het zelf tekenen, vormgeven en fabriceren van de posters en cd-hoesjes.



Afb. 52 Zie kleurkatern.

Die eigen vormgeving, veelal bedacht én gemaakt door drummer Wim ter Weele, is terecht befaamd. Het beste voorbeeld is de cd *Vier voor vier* uit 2003, een Russische opera, die in een brede kartonnen klaphoes met *pop-ups* van de bandleden kwam, getekend en uitgeknipt, als figuurtjes in een kijkdoos; deze editie is inmiddels uitverkocht. De cd *Koper* ter gelegenheid van het twaalfeneenhalfjarig bestaan zit in een koperkleurige vouwomslag en ging vergezeld van een album waarvoor je de plaatjes kon sparen, net als bij de beroemde Verkade-albums uit de Zaan. En de vormgeving van *Vlaskoorts* is onnavolgbaar, met een soort schilderijtje in een strooien omslag, waaruit de cd naar buiten schuift als je aan een rood lintje trekt; het bijbehorende boekje ziet helemaal eruit als de toenmalige KRO-gids (afb. 51). Iedere cd is anders en steeds weer is iets fantastisch bedacht; downloaden is bij de Kift geen optie.

De Kift is een familiebedrijf. Naast zanger Ferry en zijn broer Marco, die ook de zakelijke man is, speelt vader Jan Heijne trompet en neef Pim Heijne gitaar. Achter de kraam met cd's, dvd's, T-shirts en niet te vergeten het gastenboek staat al sinds jaar en dag An, de moeder van Ferry – haar uitleg van de *merchandise* is als geluidseffect te horen op de website. Overigens heeft de Kift meer gemaakt dan muziek: van *Vlaskoorts*, het verhaal van Vlasboer en de kleine jongen Teerwater, maakten ze ooit een filmversie, *De IJzeren Hond* geheten, en ze speelden als band in de film *De arm van Jezus* en in *Het Zwijgen*.

Hollandse taal

De Kift, gevangen in een stichting met de prachtige naam *Moer-staal*, haalt de inspiratie voor haar teksten uit de wereldliteratuur, van obscure Russische dichters en *Much ado about nothing* tot aan Lucebert, van wie op de nieuwe cd een aantal gedichten zijn gebruikt, onder andere dat waarin de zin 'een hondsdolle melodie' voorkomt. Teksten worden vertaald en bewerkt tot een heel eigen Nederlands, simpel en vervreemdend, koketterend ouwerwets, een taal van

boeren, vissers en staalarbeiders, met voorkeur voor mooie archaïsche woorden zoals *IJverzucht*, *Gaaphonger*, en *Vlaskoorts*, alledrie titels van cd's. In Nederland geldt de Kift als tegelijkertijd intellectueel en uit de klei getrokken, maar in Frankrijk en Rusland is de band *underground* en daardoor *camp*, ondanks, of misschien zelfs dankzij, het zingen in het Nederlands. De cd 7 uit 2006 is, juist vanwege de belangstelling in Frankrijk, ook in het Frans uitgebracht, maar dat is niet meer dan een begin: een beetje Franse fan koopt vervolgens via de website juist de Nederlandstalige cd's, die nog veel meer *underground* zijn.

Ook de vertalingen van de Nederlandse teksten in het cd-boekje, afhankelijk van de aan de teksten ten grondslag liggende literatuur, gegeven in het Engels, Frans, Duits en/of Russisch, zijn geen *gimmick*, maar metrische én rijmende versies, gemaakt door gespecialiseerde vertalers. Voor wat De Kift met de Nederlandse taal uitspookt, en omdat ze die in het buitenland stimuleert, krijgt de band al jaren subsidie van een aantal fondsen en zelfs van het ministerie. Dat lijkt in conflict met de 'punk-wortels', maar is in lijn met hoe de Kift met tekst omgaat. Subsidieperikelen hebben ook meegespeeld bij het recente vertrek van Frank van den Bos, 'de man met de tanden', met zijn brede grijns achter zijn Wurlitzer letterlijk gezichtsbepalend voor De Kift (afb. 54). Sinds Frank weg is, zingt Ferry's broer Marco af en toe tweede stemmen en dat is ook weer een heel bijzondere ervaring, want zo exact hetzelfde geïntoneerd kunnen alleen broers zingen, en als je het voor het eerst hoort is het bijna een buitenaardse ervaring.

Het enigmatische van de teksten maakt ze, vreemd genoeg, uiteindelijk alleen maar populairder. Wees dus niet verbaasd als Ferry's woorden 'Ik moet toegeven dat ik erg verbaasd was toen ik de hond als een mens hoorde praten' tot luid gejuich uit de zaal leidt: dit is de absolute publiekfavoriet *Rolfie*, waarin ook een postbode langskomt die alle brieven waarin hij slecht nieuws vermoedde, heeft verbrand, en een vis die ooit in Engeland – maar vandaag 'hier in de Zaan' – is komen aanzwemmen en twee woorden sprak in zo'n vreemde taal, dat de geleerden het er nu nog steeds aan het uitzoeken zijn.



Afb. 54 Zie kleurkatern.

Even raar is mijn persoonlijke favoriet, *Zeis*, van het vorige album 7, waarin Ferry tussen de lange, hopeloos ingewikkelde trompetpartijen van Han Hulscher een in alle opzichten fantastische tekst declameert: ''t Huis trekt krom als het door mij is verlaten / En ook de hond is al op reis / In deze godverlaten straten / Dans ik de rumba met een zeis.'

Op deze zwoele mei-avond speelt de Kift 'mijn nummer' gelukkig al vroeg in het concert, dat daarna voor mij sowieso niet meer stuk kan (afb. 53). Als vervolgens in de eerste reeks toegiften een stampend instrumentaal nummer voorbijkomt, met twee synchrone trombones, de eigengereide bas van Mathijs Houwink en veel dronken matrozengezang erin, is de neiging om mee te lallen onbedwingbaar geworden (afb. 55) en vindt ook het Oostzaanse schouwburgpubliek het tijd om te gaan staan. En als bij de laatste toegift drummer Wim net zo lang een verhuisdoos met lege conser-



Afb. 53 Libretto van de aria Bier en erwten uit de opera Vier voor vier, met handtekeningen van alle acht leden van De Kift. Eigendom: A. Willemsen.



Afb. 55 Zanger Ferry Heyne en trompettist Han Hulscher, tijdens 'dronken-matrozen gezang' op het Crossing Border-festival in 2007. Foto: A. Willemsen.

venblikken op zijn hi-hat op en neer drumt tot ze over het podium rollen, weten we het zeker: ondanks de pretenties van anderen, is dit de meest bijzondere, en misschien wel de meest Hollandse band van Nederland.

Geweldige site (beeld én geluid)
www.dekift.nl

Info en boekingen
De Kift
Postbus 14
1540 AA Koog aan de Zaan
075-6147537
06-29017610
info@dekift.nl

Tour najaar 2008, onder andere in Holland:
10 oktober – Zaandam, De Kade
21 november – Leiden, LVC
28 november – Haarlem, Patronaat
29 november – Edam, Mahagony Hall
12 december – Purmerend, P3

Inhoud cd Muziek in Holland

1. Draaiorgel De Arabier – *Aan de Amsterdamse grachten* 2.22 (traditioneel)
2008, G. Perlee Draaiorgels
Van het album *De Arabier, Sound of Music*
opgenomen op 3 en 4 maart 2008 in het Draaiorgelmuseum te Haarlem
Organdisc ORD120080301
www.gperlee.com

2. Aventure – *Truren moet ic nacht ende dach* 6.13 (Anonymus, ontleend aan het Handschrift Koning)
Challenge Records International
producent: Ita Hijmans
van het album *Adieu, natuurlic leven mijn – Songs from the Koning manuscript.*
2005, Challenge Records International
Fineline 724111/0608917241129 ISRC: NLB150700924
www.aventure-ensemble.nl / www.challenge.nl

3. Camerata Trajectina – *Den 2den Psalm van Ducdalbe* 3.11 (Laurens Jansz. Reael 1572)
producent: Camerata Trajectina
1997/1998, Globe Records
van het album *Vrede van Munster. Politieke muziek uit de 80-jarige oorlog 1560-1648*
Globe 6048 (niet meer leverbaar. Globe Records overweegt een heruitgave van deze cd. Vrijwel alle overige door Globe Records uitgebrachte cd's van Camerata Trajectina zijn nog wel leverbaar)
www.camerata-trajectina.nl / www.globerecords.nl

4. Het Zeeuws Orkest – *Gloria Transita: I Pagliacci* 2,23 (Johan Gildemeijer 1917)
producent: Het Zeeuws Orkest (Joan Berkhemer), Floris Guntenaar (Stichting ParkOpera)
Opgenomen tijdens de uitvoering op 30 september en 1 oktober 1990 in de Sint-Jacobskerk te Vlissingen
www.zeeuwsorkest.nl

5. Paolo Giacometti – *Toccata in C majeur opus 7* 7.26
(Robert Schumann)
Van het album *Humoreske in B flat, Op. 20; Toccata in C, Op. 7; Phantasiestücke, op. 12*
2001, Channel Classic Records CCS 16798
www.giacometti.nl / www.channelclassics.com

6. Onbekende uitvoerder – *Down by the Zuyderzee* 3.07 (componist / tekstdichter onbekend)
van het album *Liedjes van de Zuiderzee*

7. Hauser Orkater – *The Beatles in Oud-IJmuiden* 2.32 (Vincent van Warmerdam, Alex van Warmerdam 1979), EMI
producent: Hauser Orkater / Coen van Vrijberghe de Coningh
van het album *Zie de Mannen Vallen*
oorspronkelijke uitgave 1979: EMI 062-26375
heruitgebracht in 2005 op cd EMI 72435632472
www.orkater.nl

8. Chet Baker with the Amsteloctet – *Hazy Hugs* 5.12 (Hein van der Geyn)
Challenge Records International
Opgenomen op 22 september 1985 bij Fendal Sound, Loenen aan de Vecht, door Jan Kranendonk
van het album *Hazy Hugs* (1986/1986), Limetree, MLP 198601
heruitgebracht in 2005 door Challenge Records International
Challenge Jazz CHR 70058/0608917005820, ISRC: NLB159800102
www.challenge.nl

9. The Outsiders – *Thinking about today* 2.48 (R. Splinter / W.Tax)
Universal Music Holland
Uitgebracht als b-kant van de single *Lying All the Time*
1966, Relax 45004

10. Claw Boys Claw – *Business* 2.29 (P. Te Bos)
Hipcat Records/Polydor
van het album *Shocking Shades of Claw Boys Claw* 1984
Hipcat Records HIP 1234
1986 Polydor 831 439-1
2008 heruitgave op cd door Play It Again Sam [PIAS] 900.0809.020
www.clawboysclaw.nl / www.pias.com

11. The Nits – *Hook of Holland* 2.44 (H. Hofstede)
van het album *Tent* 1979
Niet meer leverbaar, wel op Itunes
www.nits.nl

12. Rubberen Robbie – *De Vuile Zee Ballade* 4.14 (J. de Leur / W. van Hemert)
van het album *Rubberen Robbie – De Grootste Hits*
1981, CNR 141.727
www.catmusic.nl

13. De Kift – *Locomotief* 2.12 (F. Heyne)
van het album *Hoofdkaas* 2008
V2 Records VVNI 20282
www.dekift.nl

14. De Kift – *Wee Mij* 1.59 (F. Heyne)
van het album *Koper* 2001
V2 Records VVR 1018422
www.dekift.nl

Aan dit nummer werkten mee:

Femke Deen (1975) is redacteur van *Holland*. Zij studeerde Culturele Antropologie aan de Universiteit van Amsterdam en volgde de Postdoctorale Opleiding Journalistiek (Erasmus Universiteit). Ze werkte vijf jaar als journalist, onder meer voor *De Volkskrant*. Sinds 2005 is ze als promovendus verbonden aan de Universiteit van Amsterdam, waar zij onderzoek doet naar publieke opinie en politieke besluitvorming in Amsterdam tijdens de Nederlandse Opstand (1566-1585). Contactadres: F.A.Deen@uva.nl

Karel Dibbets (1947) is als mediahistoricus verbonden aan de Universiteit van Amsterdam en publiceert over de Nederlandse filmcultuur in het verleden. Hij schreef een proefschrift over de komst van de geluidsfilm in Nederland, de reacties op de nieuwe techniek en de internationale rol die Nederlandse financiers hebben gespeeld in dit innovatieproces. Hij is auteur van een digitaal onderzoekinstrument voor de geschiedenis van filmvertoning en -distributie, Cinema Context, zie: www.cinemacontext.nl

Jan Hein Furnée (1972) is als universitair docent cultuurgeschiedenis na 1750 verbonden aan de Opleiding Geschiedenis van de Universiteit van Amsterdam. Hij promoveerde in 2007 aan de Rijksuniversiteit Groningen op het proefschrift *Vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen in Den Haag, 1850-1890*. Hij publiceerde o.a. over 19de-eeuwse sociëteiten, winkelcultuur, schaatsvertier en recente trends in de stadsgeschiedschrijving. Contactadres: w.j.h.furnee@uva.nl

Ita Hijmans (1962) studeerde blokfluit en specialiseerde zich daarna aan de Schola Cantorum Basiliensis (Zwitserland) in middeleeuwse en renaissance-muziek. Zij is artistiek leider van ensemble Aventure voor middeleeuwse muziek (zie: www.aventure-ensemble.nl) en gaf vele concertprogramma's met laatmiddeleeuwse muziek gestalte. Onder haar leiding verschenen de cd's *O, snode welt* (1995) en het tweeluik *Adieu, naturlic leven mijn* en *Ons is een kijnt geboren, Music from the Koning Manuscript ca 1500* (2007). Contactadres: itasgk@xs4all.nl

Lutgard Mutsaers(1953) is freelance onderzoeker en publiciste in het domein populaire muziek, dans en performance in historische context en doceert parttime aan het Instituut Media- en Cultuurwetenschappen van de Universiteit Utrecht. Zij schreef o.a. *Rockin' Ramona* (1989), *Haring & Hawaii* (1992), 25 *Jaar Paradiso* (1993) en de dissertatie *Beat Crazy* (1998). In 2009 verschijnt haar Hauser Orkater-biografie *De Mannen* (Mets & Schilt, Amsterdam). Contactadres: lut@ision.nl

Di-Lan Sun en Renate Sun Louw zijn de schrijvers van het boek *Nederhoezen – Legendarische lp-hoezen uit de Nederlandse popgeschiedenis* (Arnhem 2006). Zij werken onder meer voor het Muziek Centrum Nederland (voorheen Nationaal Pop Instituut). Contactadres: r.sunlouw@xs4all.nl

Jeroen de Valk (1958) schreef van 1979 tot 2000 in *Het Parool* over jazz. Tegenwoordig is hij in dienst van het *AD Amersfoortse Courant* als cultuurverslaggever. Kort na het overlijden van Chet Baker in 1988 publiceerde De Valk Bakers eerste biografie. Het boek werd vertaald in het Duits, Engels en Japans. Hij publiceerde tevens een biografie van Ben Webster, die ook in het Amerikaans werd uitgebracht. Zie: www.jeroendevalk.nl

De Archievenman, Carin Gaemers en Annemarieke Willemsen zijn redacteuren van *Holland*.

Inhoud

40ste jaargang nr. 3, 2008

Themanummer: Muziek in Holland
Redactie: Carin Gaemers, Harm Kaal & Annemarieke Willemsen
Adviezen: Maarten Hell & Lutgard Mutsaers
Productie cd: Carin Gaemers

HOLLAND

HOLLAND 3 | 2008 Muziek in Holland



